

إضاء ات نقدية

فصلية محكمة

تعنى بالأدبين العربي و الفارسي

السنة الأولى، العدد الثاني، صيف ۱۳۹۰ ش



ردمد ۲۲۵۱-۶۵۷۳

بسم الله الرحمن الرحيم

إضاءات نقدية

(فصلية محكّمة)

تعنى بالأدبين العربي والفارسي

يتم نشر فصلية إضاءات نقدية وفقا للترخيص المرقم ٨٧/٤٢٢٣٧١ الصادر عن لجنة تقييم المنشورات العلمية بجامعة آزاد الإسلامية، خلال الاجتماع الواحد والسبعين، المؤرخ ٨٩/٩/٢٩ش الموافق لـ ١٢ كانون الثاني ٢٠١١م

السنة الأولى – العدد الثاني – صيف ١٣٩٠ش / حزيران ٢٠١١م



إضاءات نقدية
(فصلية محكّمة)

موقع الفصلية على الإنترنت
http://roc.www.kiau.ac.ir

لا تعبّر المقالات إلا عن آراء أصحابها فقط.

العنوان: كرج، مفترق شارعي مؤذن واستقلال، جامعة آزاد الإسلامية، كلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية، مكتب فصلية إضاءات نقدية.
ROC@KIAU.AC.IR

أعضاء الهيئة الاستشارية

لجنة التصحيح والمراجعة اللغوية

شروط تدوين المقالات وقبولها

فصلية إضاءات نقدية

تهتم هذه الفصلية بنشر مقالات، تعالج النقد الأدبي، وفقا للشروط التالية:

١. يتم قبول المقالات التي تطرقت إلى النقد الأدبي سواء كانت في الأدب العربي أو الأدب الفارسي.
٢. لم تنشر ولم ترسل في الوقت ذاته إلى مجلات داخلية، أو خارجية أخرى.
٣. ينبغي أن يكون ترتيب المقالات وفقا لما يلي:
- عنوان موجز دال على فحوى المقال.
- يلي العنوان اسم المؤلف أو المؤلفين، مع ذكر درجاتهم العلمية (يرسل عنوان المؤلف، وبريده الإلكتروني، ورقم هاتفه، في ورقة أخرى ملحقة بالمقال).
- ملخص البحث باللغة الفارسية (أن لايتجاوز ثمانية أسطر).
- الكلمات الدليلية (أن لاتتجاوز سبع كلمات).
- مقدمة تشمل سوابق البحث، والمآخذ، وتمهّد القارئ للدخول إلى صلب المقال.
- صلب البحث، وفيه يعالج الموضوع، ويتم تحليله.
- النتيجة.
- المصادر والمراجع.
- الملخص الإنكليزي (أن لايتجاوز ثمانية أسطر).
- الكلمات الدليلية باللغة الإنكليزية (ترجمة الكلمات العربية).

۴. تدرج الإحالات داخل النص، وبين قوسين، على النحو التالي: (لقب المؤلف، سنة النشر: رقم الصفحة أو الصفحات)، مثال: (شفيعي كدكني، ١٣۶۵ش: ٣۵-٢۵)

۵. تدرج قائمة المصادر والمراجع، آخر المقال على النحو التالي: (لقب المؤلف، اسمه. سنة النشر. اسم الكتاب. اسم المترجم أو المصحح. عدد الطبع. محل النشر: الناشر) مثال: (زرين كوب، عبدالحسين. ١٣٨٠ش. آشنايي با نقد أدبي. الطبعة السادسة. طهران: انتشارات سخن) ← يرجى مراعاة كيفية استخدام الفواصل، والنقط، وسائر علامات الترقيم.

۶. يتراوح حجم المقالة بين ١٢ و ١۵ صفحة، أو حوالي ۴٠٠٠ حتى ٧٠٠٠ كلمة.

٧. تطبع المقالات المرسلة على وجه واحد من الورقة A۴ مع قرص مضغوط والنسخة الرئيسة يذكر فيها اسم المؤلف أو المؤلفين، ولكن النسختين الأخريين يتم تقديمهما دون أن يذكر فيهما اسم المؤلف أو المؤلفين.

٨. يجب أن تكون المقالة متسمة بالأصالة العلمية، وناتجة عن دراسات أجراها كاتبها، أو كتّابها.

٩. تطبع المقالات المشتقة من الرسائل أو الأطروحات، بشرط أن ترفق بإذن خطي من الأستاذ المشرف، ويذكر فيها اسم الأستاذ المشرف، والطالب.

١٠. يجب على الباحث أن يحصل على نسخة من المجلة لمعرفة كيفية ترتيب الصفحات و التنقيح الشكلي للمقال المرسل، كما عليه أن ينتبه إلى كيفية الإحالات، وترتيب الصفحات، وكيفية استخدام علامات الترقيم.

ملاحظات:

يتحمّل الكتّاب مسؤولية صحة المعلومات الواردة في المقالة من الناحيتين العلمية، والحقوقية.

تخضع المقالات الواردة للتحكيم العلمي على نحو سرّي من قبل أساتذة متخصصين.

للفصلية حق رفض المقالات، أو قبولها، أو تصحيحها، كما تعتذر عن إعادة المقالات المستلمة إلى أصحابها.

بعد نشر المقالات المقبولة تقوم المجلة بإهداء ثلاث نسخ منها إلى كتّابها الكرام.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الأولى ـ العدد الثاني ـ صيف ١٣٩٠ش / حزيران ٢٠١١م

محتويات العدد

كلمة العدد

نشأ الفرس على حب الشعر والأدب، ويعتبر شعراء إيران أساس أركان الحضارة الإسلامية الإيرانية. والأدب الفارسي مرآة صافية تعكس الآراء الإنسانية المشرقة لأبناء البلاد الفارسية، والفرس بعد اعتناقهم الدين الإسلامي بذلوا جهودهم الحثيثة تجاه لغة الضاد والأدب العربي، دفاعا عن لغة كتابهم السماوي. وهناك وجوه تقارب كثيرة بين اللغتين العربية والفارسية من حيث الحروف، والمفردات، والأساليب؛ وهذه العلاقة الوطيدة تفرض على كلتا الأمتين ألا يألوا جهدا في سبيل اعتلاء هذا الموروث الثقافي الضخم.

تسعى فصلية إضاءات نقدية أن تقدم خدمة متواضعة في هذا المجال بإصدار مقالات نقدية تعنى بالتعريف بالأدبين العربي والفارسي، وذلك بتعاون مع مختلف الجامعات الإيرانية والدولية على أمل تضاعف مثل هذه النشاطات الطيبة الراقية من قبل المعنيين بالأدبين، سواء كانوا منتمين إلى الجامعات أو سائر الأوساط العلمية. فتراث الشرق بوجه عام، والإسلامي على وجه الخصوص، يحتاج منا إلى وقفة، ويحتاج منا إلى العودة إليه، لكشف اللثام عن جواهر حضارتنا الإسلامية الزاهرة.

ولا يسعني في هذا المجال إلا أن أتقدم بخالص الشكر ووافر الامتنان إلى الأعزاء الذين أمدونا بمقالاتهم، كما أتوجه بجزيل الشكر وخالص التقدير إلى أسرة التحرير، وخاصة إلى أعضاء لجنة التنقيح والمراجعة اللغوية الذين ساهموا لتصدر الفصلية في ثوبها اللائق بها.

سيدإبراهيم آرمن

حزيران ٢٠١١م



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثاني ـ صيف ١٣٩٠ش / حزيران ٢٠١١م

اللغة العربية؛ مكانتها وقضاياها اللغوية

حمزة أحمد عثمان*

الملخص

إن اللغة مرآة حال الأمة وسجلّ مفاخرها والشاهد على مجدها في المجالات الاجتماعية والأدبية والسياسية والإدارية، تعزّ بعزة أمتها وتذلّ بذلتها.إنها أداة التفاهم والتعاون والتعايش بين الشعوب، وإنّ الدول الراقية تحاول بكلّ ما في وسعها لنشر لغاتها وتقويتها بين الشعوب. نتحدث في هذه المقالة عن مكانة اللغة عند أصحابها، وأهمية اللغة العربية من حيث التناسب بين اللفظ والمعنى واتساعها. وعن النظريات المختلفة حول نشأة اللغة، وهل أنها تواطؤ واصطلاح بين البشر أم توقيف أي وحي وإلهام، ونبحث أيضا عن أقسام اللغة الأصلية، وطبقاتها من حيث التكوين، وهل إنها وضعت كلّها في وقت واحد أم وضعت متتابعة، وكذلك نشير إلى عصمة أو عدم عصمة الأعراب الجاهليين عن الخطأ، وفيه إشارة موجزة إلى المنازعات التي حدثت بين نحويي البصرة والكوفة.

الكلمات الدليلية: اللغة، طبقات اللغة، اللغة العربية، الأعراب الجاهليون، البصريون، الكوفيون.

---

*.عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في گرمسار ـ أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادي نظري منظم.
H.Ahmadosman@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٢/٣/١٣٩٠هـ. ش
تاريخ القبول: ١٢/٤/١٣٩٠هـ. ش

المقدمة

استوفت كلّ أمة نصيبها من الحكمة والخبرة، وكانت على جانب من الكياسة وحسن السياسة تحرص بكلّ جد على أن يكون للغتها المقام الأرفع بين سائر اللغات، ولاتترك وسيلة إلاّ يتوسل بها لاستمالة الشعوب إلى ارتياد مَشرعها، ولاتبخل بشئ مما عندها في سبيل تعزيزها ونشر لوائها بين الأمم، ولأجل الوصول إلى هذا الهدف تعقد المجامع اللغوية والندوات العلمية، وتفتح المعاهد لتعليم لغتها وتقويتها حتى في غير بلادها، لتَشوُّق الطلاّب إليها ونشر أفكار شخصياتها العلمية وآثار أدبائها وشعرائها. ولاشک في أن اللغة أهم وأمتن الصلة بين قلوب بنيها لصيانة قوميّتهم وحفظ جامعيتهم، وأقوى رابطة بين الأمم الّتي تتفق لغتها وتختلف سياساتها.ولقد بذل الفاتحون طوال العصور جهودهم في سبيل نشر لغاتهم في البلدان التي سيطروا عليها، كما بذلوا الجهد لتعلّم لغات شعوب تلک البلدان، کی يسهل لهم التعاون والتفاهم والتعايش معها، وإنّ صفحات التاريخ مليئة بما يؤيد هذه الحقيقة، وإن الأمم ليست أعنى باقتصادها منها بمناصرة لغاتها.إنّ الّذی يتيح له الفرصة لتفقّد العواصم العريقة في الحضارة ويخالط أبنائها يرى أنهم يفتخرون بلغاتهم ويحاولون تحبيبها إلى الأقوام الأخرى، وهم حريصون أشدّ الحرص على شرفها، ولايطيقون أن ينال منها نائل، ولايصبرون على كلمة سوء من الآخرين يسلقون بها لغتهم ويحطّون من شأنها.وليس غريبا أن يكون للّغات هذه الأهمية ورفعة الشأن، فإن اللغة مرآة أحوال الأمة ومقياس مدنيتها، وسجل تأريخها ومفاخرها ومآثرها، ومستودع علومها وفنونها، ومجلّة عاداتها ونزعاتها والشاهد على ما كانت عليه من المجد والعزّة، والناطقة بما تفرّد به كتابها ونوابغها، وتُحدّثُ عن شؤونها الاجتماعية، والأدبية، والإدارية، والسياسية.ومن الطبيعي أن اللغة تتبع أمّتها في العزّة، والذلّة، والحياة، والموت؛ فإذا كانت الأمّة عزيزة قوية رفيعة الراية، فإنّ لغتها تعزّ بعزّها، وإذا كان الأمر على العكس فعلى العكس، والدهر ينسج لكليهما كفنا ويدفنهما في جدث واحد، فاللغة تابعة لأهلها تنقرض بانقراض أهلها وتحيا بحياتها، فإذا نظرنا إلى اللغات الميتة كالآشورية، والبابلية، والفينيقية، والحميرية أو التي أودعت في بطون الصحف ولايتكلّم بها الآن أحد ولم يبق

لها كيان ولايتحرك بها لسان، كاليونانية القديمة أو اللغات الّتى تلقّن فى بعض الجامعات ولايتداولونها إلاّ فى العلوم العالية، فإنّ مرجعها فى ذلك هو انقراض أهلها، فانقرضت بانقراضه. وليس السبب فى ذلك قصور تلك اللّغات عن سد حاجات أقوامها فإنّ من بينها ما هى أدّت خدمات عظيمة، وقد أشار إلى ذلك البستانى حيث يقول: ولايسعنا أن نعزو دثور تلك اللغات إلى كونها عقيمة أو جامدة أو قاصرة عن سدّ حاجات أهلها، فإن اليونانية القديمة أوسع اللغات مادّة وأطوعها تصريفا وأغناها تعبيرا وأقيسها تفريعا، وقد أدت ولاتزال تؤدى لجميع اللغات الّتى تشعّبت عنها خدمة جليلةٍ شعر بها كلّ من له إلمام بإحداها ولاسيما من حيث المستحدثات والمكتشفات العصرية فى شتى العلوم والفنون، فهى بلاريب أشبه بمعدن بعيد الغور يستخرجون ما يفتقرون إليه من الأوضاع لكلّ ما يجدُّ عندهم من المعانى الحديثة، ومع كلّ هذه المحاسن الروائع فقد لحقت بغيرها من اللغات بعد أن أدارت الدائرة على قومها وغلبوا على أمرهم.وكان فلاسفتها العظام، وخطباؤها المفوهون، وشعراؤها المبدعون أعجز من أن يصونوا كيانها بما خلّفوه من العقود الشعرية، والخطب العسجدية، والمقالات الجمانية. وكذا كان مصير اللاتينية الّتى جاءت عقيبها، فإنها بعد أن رفع أبناؤها راية مجدهم ومهابتهم فى الخافقين، وبعد أن دوّخوا أمما عديدة، وافتتحوا ما شاؤوا من الممالك المنيعة، وَصَفَت لهم الأيامُ قرونا فى قرون، عادت فنزعت من أيديهم ما جادت به عليهم وناصبتهم العداء. (البستانى، ١٩٩٢م: ٧) وتجدر الإشارة هنا إلى اللغة العربية، فإن أهلها وإن فقدوا سيادتهم، فهى لاتزال من اللغات الحية والمهمّة فى العالم، تغالب اللغات الّتى تنازعها البقاء، ويرجع ذلك إلى الفضل والمزايا والخصائص الرائعة الّتى أفردها الله بها سبحانه وتعالى، ويكفيها أن يكون القرآن الكريم مِجَنّاً لها يحفظها ويردّ عنها السهام الّتى تُصوّب إليها من قبل ذوى الغايات.

اللّغة: اللِّسنُ، وحدّها أنها أصوات يعبِّرُ بها كلّ قوم عن أغراضهم، وقيل: ما جرى على لسان كلّ قوم، وقيل: الكلام المصطلح عليه بين كلّ قبيلة، وقيل: اللفظ الموضوع للمعنى، وهى فُعلَةٌ من لَغَوت، أى تكلّمت، أصلها لُغوَة كَكُرَةٍ وقُلَةٍ وثُبةٍ، كلُّها لاماتُها

واواتٌ، وقيل أصلها لُغَيٌ أو لُغَو، فحذف لامها وعوض عنها بالتاء.ولايبعد أن تكون مأخوذة من «لوغوس» باليونانية، ومعناها الكلمة، وجمعها لُغى مثل برَة وبُرى، ولُغات ولُغون، والنسبةُ إليها لُغَوى بضم اللام.وعُرِّف علمُ اللغة بأنه معرفة أوضاع المفردات. والكتب التى تبحث عن تلك الأوضاع يقال لها المعاجم أو المعجمات جمع معجم، وأهل زماننا يسمونها بالقواميس. (البستاني، ١٩٨٧م،مادّة لغا؛ وأقرب الموارد: مادّة لغو) وتنقسم اللغة من حيث أصالتها إلى أقسام، أهمها: السامية والآرية.فالسامية يرتقى نسبها إلى سام بن نوح (ع)، وأشهرها من اللغات الحية: العربية، والعبرانية، والسريانية، والكلدانية، والحبشية.ومن اللغات التى دارت عليها الدوائر: البابلية، والفينيقية، والحميرية، والنبطية. وأما اللغات الآرية، فهى ترجع إلى أصل واحد هو اللغة الهندية القديمة وتعرف بالسنسكريتية، ومن سلالتها البهلوية، والصقلبية، والجرمانية وما تفرع عنها من اللغات، كالإنجليزية والألمانية، والفرنسية، والإيطالية، والإسبانية، وغيرها من اللغات العصرية الحية، وبقى طائفة ثالثة من اللغات فصلها علماء الألسن عن الأصلين السابقين، وتعرف عندهم باللغات الطورانية، وأشهرها المَجَرِية والتُّركية والتَّتَرية والمغولية. (البستاني،١٩٩٢: ٢٩) ولقد واجه الدارسون عقبات وأوهاما حول معرفة النشأة الأولى للغة البشر، والمصدر والينبوع الحقيقى الذى خرجت منه وامتدّت، ثمّ تفرّعت وتنوّعت، لذا فإن معظمهم بدأ ينصرف عنها ويرى أنها من مسائل ماوراء الطبيعة ولا جدوى من الاستمرار فيها. (أنيس، ١٩٦٨م: ١٣) ومع ما يرى من تخبط النظريات التى توصل إليه العلماء حول هذه المسألة، فقد بقى الباب مفتوحا لمزيد من الاجتهادات والتأويلات.ونحن نشير هنا إلى النظريات المختلفة حول هذه المسألة الجديرة بالاعتبار والاستقصاء:

١. نظرية تقليد الأصوات الطبيعية: ذهب البعض إلى أنّ أصل اللغة ومنشؤها من الأصوات، وفحواها أن المفردات اللغوية الأولى قد انبثقت من الأصوات الطبيعية بحيوانها ورياحها ونباتها وميائها ورعدها، كالأصوات المسموعات من دوى الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء، وشحيح الحمار، ونعيق الغراب، ونزيب الظبى ونحو ذلک، ثم ولدت اللغات عن ذلک فيما بعد، فتأثر الإنسان بذلک واهتدى إلى ألفاظ تمكن من توظيفها لبناء لغة

التخاطب بينه وبين بنى جنسه. (السيوطى، لاتا: ١/١٥؛ وأنيس، ١٩٦٨م: ٢١) ونظر البعض إلى هذه النظرية بسخرية، بحجة أنها ربطت الفكر الإنسانى عند حدود حظائر الحيوانات. ولا وجه للسخرية أو التهكم بها، حيث إن هناك ألفاظا كثيرة قد تولدت من هاتيک الأصوات وتطورت فيما بعد، واتخذت سبيلا إلى دلالات إنسانية راقية، فضلا عن أن الأصوات الّتى أفاد منها الإنسان ليست كلّها من مصدر حيوانى.

٢. نظرية الكلام الانفعالى الغريزى: تقوم هذه النظرية على ما يصدر عن الإنسان من أصوات انفعالية تلقائية جرّاء انقباض الأسارير، أى خطوط باطن الكف والوجه والجبهة، أو انبساطها على أثر الخوف والغضب أو الفرح الشديد.ومصدر هذا الكلام هو الشهقات أو التأوهات والزفرات، وما يشبهها، وهذه الأصوات ومعادلاتها من الكلام متحدة عند جميع الأفراد فى طبيعتها ووظائفها، وإنه يعد النشأة الأولى للّغة الإنسانية، ولم يعد يستخدم الإنسان هذه الغريزة الإنفعالية، فانقرضت مع الزمن.

٣. نظرية النشوء بفعل الاحتكاک الإنسانى: ومنشؤها الصورة الجماعية التى يعمل ضمنها الإنسان وهو فى وضع شاقّ ومضنک، فيصدر عنه أصوات غير مفهومة ولكنّها معبّرة. ويرى أصحاب هذه النظرية أنّ اللغة نشأت بفعل الاجتماع والاحتكاک، أى بفعل المجتمع الإنسانى، وهكذا بدأ الكلام وتكونت النواة الأولى لنشأة اللغة. (المصدر نفسه: ٣٤)

٤. نظرية التأثر بالأحداث الخارجية القائمة على ردّة الفعل المباشر بين ما يحدث فى الخارج وما ينطق به المرء من أصوات إزاءه، يعنى أن الألفاظ لاتعدو أن تكون صدى لتلک المؤثرات الخارجية إلا أن معرفة كنه الصلة بينهما أمر عسير على أذهاننا. (أنيس، ١٩٦٨م: ٢٥)

٥. نظرية الربط بين عالم الطفل والعالم البدائى. ومنظرها الأول «جسبرسن Jespersen – ت١٩٤٣م» الذى رأى أنّ نشأة اللغة عند الطفل تحاكى نشأتها لدى الإنسان البدائى، أى أنّ اللغة نشأت فى صورة لعب ممتع لايهدف إلى إيصال معنى إلى السامع، بل كانت أشبه بمناغاة الطفل وأصواته المبهمة. (أنيس، ١٩٦٨م: ٢٩)

وإذا دقّقنا النظر فى هذه النظريات يتبين لنا أنها لم تؤد غرضها المنشود، فالنشأة اللغوية الأولى بقيت مسرحا للاجتهادات والآراء والفرضيات، فلا نظرية تقليد الأصوات الطبيعية تمكنت من تعميم الألفاظ الصوتية على سائر المفردات والأحوال، ولا نظرية الكلام: الانفعال الغريزى وقفت فى احتواء الألفاظ والمعانى الغير الانفعالية والغريزية، ولا نظرية الربط بين عالم الطفل والعالم البدائى استطاعت أن تفضى بنا إلى البداية الحقيقية، وذلک لأن البدايات التأريخية الأولى لحياة الإنسان شأن تكهّنى وتقريبى، وكذلک تاريخ حياته وفعالياته وتدوينها، لم يعرف إلاّ بعد حقب طويل من الحياة البشرية. (البلاغة العربية: ٣٥،٣٤)

نظريتا التوقيف والاصطلاح

تضاربت النظريات وآراء العلماء حول هذه المسألة المهمة الجديرة بالاعتبار والبحث، فمن قائل إن اللغات توقيف، أى وحى، ومن قائل إنها تواطؤ، أى اصطلاح بين البشر، وآخر إن اللغة الأولى توقيفية، وما جاء بعدها من اللغات يجوز أن يكون اصطلاحا، وأن يكون توقيفا.ونذكر فى مايلى شيئا من أقوال كل فريق من أصحاب هذه الآراء والمذاهب الثلاثة، ثمّ نردفه بما اتفق عليه جمهور الباحثين فى هذا العصر:

المذهب الأول: نظرية التوقيف، ومن مؤيديها ابن الفارس المتوفى سنة (٣٩١هـ/١٠٠٠م) حيث يقول: «إعلم أن لغة العرب توقيف، أى وحى، ودليل ذلک قوله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾ (البقرة: ٣١) وقد فسر الطبرى الآية بصورة مفصلة مشيرا إلى اختلاف أهل التأويل فى الأسماء الّتى علّمها الله آدم ثمّ عرضها على الملائكة، وذكر روايات عن ابن عباس وعن مجاهد (رضى الله عنهما). يشير بعضها إلى أن المقصود بالأسماء هو الأسماء الّتى يتعارف بها الناس، وبعضها إلى أنه علّمه اسم كلّ شيء، وذكر أقوال الآخرين، وأنّ بعضهم قالوا: علّمه أسماء الملائكة، وبعضهم قالوا أسماء ذرّيته، وذكر أنّ أولى هذه الأقوال بالصواب وأشبها بما دلّ على صحته ظاهر التلاوة قول من قال:

﴿وعَلّمَ آدمَ الأسماءَ كُلَّها﴾ إنها أسماء ذرّيته وأسماء الملائكة دون أسماء سائر أجناس الخلق، وذلك أنّ الله -جلّ ثناؤه- قال: ﴿ثمّ عَرَضَهُم عَلَى المَلائِكَةِ﴾ يعنى بذلك أعيان المسمين بالأسماء الّتى علّمها آدم، ولاتكاد العرب تكنى بالهاء والميم إلاّ عن أسماء بنى آدم والملائكة، وأما إذا كانت عن أسماء البهائم وسائر الخلق سوى من وصفنا، فإنها تكنى عنها بالهاءِ والألفِ أو بالهاءِ والنونِ، فقالت: عرضهنّ، أو عرضها، وكذلك تفعل إذا كنّت عن أصناف من الخلق كالبهائم والطير وسائر أصناف الأمم، وفيها أسماء بنى آدم والملائک، إنها تكنى عنها بما وصفنا من الهاءِ والنون، أو الهاء والألف، وربما كنت عنها إذا كان كذلک بالهاء والميم، كما قال جلّ ثناؤه: ﴿وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ﴾ (النور: ٤٥) وهى أصناف مختلفة فيها الآدمى وغيره، وذلک وإن كان جائزا فإنّ الغالب المستفيض فى كلام العرب ما وصفناه من إخراجهم كناية أسماء أجناس الأمم إذا اختلط، بالهاء والألف، أو الهاء والنون. (الطبرى، ١٩٥٤م: ٢١٦/١-٢١٥) فإن قال قائل: أتقولون سيف وحسام وعضب إلى غير ذلک من أوصافه أنه توقيف حتى لايكون شئ منها مصطلحا عليه؟ قيل له كذلک نقول، والدليل على صحته إجماع العلماء على الاحتجاج بلغة القوم فيما يختلفون فيه أو يتفقون عليه ثمّ احتجاجهم بأشعارهم.ولو كانت اللغة مواضعة واصطلاحا، لم يكن أولئک فى الإجماع بهم بأولى منّا فى الاحتجاج بنا لو اصطلحنا على لغة اليوم ولا فرق. (السيوطى، لاتا: ٩) والخلاف الناشئ عن هذه النظرية هو فى كيفية وصول اللغة إلينا: أ بالإلهام النبوى، أم بخلق أصوات فى الأشياء وإسماعها لمن عَرَفها ونقلها، أم بعلم خصّ به الله بعض عباده. (البلاغة العربية: ٣٧)

المذهب الثانى نظرية الوضع الإنسانى أو الاصطلاح، وقد شرحها أبوالفتح عثمان بن جنى المتوفى سنة (٣٩٢هـ/١٠٠١م) وهو من أتباع هذا المذهب، فقال: أكثر أهل النظر على أنّ أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح لاوحى وتوقيف، وذلک بأن جمع حكيمان أو ثلاثة فصاعدا، فيحتاجون إلى الإبانة عن الأشياء والمعلومات، فيضعوا لكلّ واحد منها سمة ولفظا، إذا ذُكر عُرِفَ به ما مسمّاه ليمتاز عن غيره، ويغنى بذكره

عن إحضاره إلى مرآة العين، لبلوغه الغرض في إبانة حاله، بل قد يحتاج في كثير من الأحوال إلى ذكر ما لايمكن إحضاره ولاإدناؤه، كالفاني وحال اجتماع الضدين على المحل الواحد، وكيف يكون ذلك لو جاز، وغير هذا مما هو جار في الاستحالة والتعذر مجراه. (السيوطي، لاتا: ١٢، ١٠؛ والبستاني، ١٩٩٢م: ٩-٨) ونقل السيوطي عن محمد الغزالي قوله في المنخول: «قال قائلون: اللغات كلّها اصطلاحية؛ إذ التوقيف يثبت بقول الرسول، ولايفهم قوله دون ثبوت اللغة، وقال آخرون: هي توقيفية؛ إذ الاصطلاح يعرضُ بعد دعاء البعض البعض بالاصطلاح، ولابدّ من عبارة يفهم منها قصد الاصطلاح، وقال آخرون: مايفهم منه قصد التواضع توقيفي دون ما عداه، ونحن نجوّز كونها اصطلاحية، بأن يحرّك الله تعالى رأس واحد، فيفهم آخر أنه قصد الاصطلاح، ويجوز كونها توقيفية، بأن يثبت الرّب تعالى مراسم وخطوطا يفهمُ الناظرُ فيها العباراتِ، ثمّ يتعلّم البعض عن البعض. وكيف لايجوز في العقل كلّ واحد منهما ونحن نرى الصبي يتكلّم بكلمة أبويه، ويفهم ذلك من قرائن أحوالهما في حال صغره، فإذن الكلّ جائز؛ وأما وقوع أحد الجائزين فلايستدرك بالعقل، ولادليل في السمع، وقوله تعالى: ﴿وَعلّمَ آدَمَ الأسماءَ كُلَّهَا﴾ ظاهر في كونه توقيفا وليس بقاطع، ويحتمل أن كونها مصطلحاً عليها من خلق الله تعالى قبل آدم. (السيوطي، لاتا: ٢٣-٢٢) ونقل عن صاحب كتاب شرح الأسماء قوله: قال الجمهور الأعظم من الصحابة والتابعين من المفسرين إنها كلّها توقيف من الله تعالى، وقال أهل التحقيق من أصحابنا لابد من التوقيف في أصل اللغة الواحدة، لاستحالة وقوع الاصطلاح على أول اللغات من غير معرفةٍ من المصطلحين بعَينِ ما اصطلحوا عليه، وإذا حصل التوقيف على لغة واحدة، جاز أن يكون ما بعدها من اللغات اصطلاحا وأن يكون توقيفا، ولايقطع بأحدهما إلا بدلالة.واختلف المؤرخون حول بداية النطق العربي أهو بإسماعيل بن خليل عليهما السلام، أم بالقبائل العربية الّتي سبقته؟ فمن زعم أنّ اللغات كلّها اصطلاح، كذا قوله في لغة العرب، ومن قال بالتوقيف على اللغة الأولى، وأجاز الاصطلاح في ما سواها من اللغات، اختلفوا في لغة العرب، فمنهم من قال هي أول اللغات، وكل لغات سواها حدثت بعدها إما توقيفا أو اصطلاحا، واستدلوا بأن القرآن

كلام الله وهو عربى، وهو دليل على أن لغة العرب أسبق اللغات وجودا، ومنهم من قال لغة العرب نوعان: أحدهما عربية حميرية، وهى الّتى تكلّموا بها من عهد هود ومَن قبلَه وبقى بعضها إلى وقتنا هذا. والثانية العربية المحضة الّتى نزل بها القرآن، وأول من أُنطِقَ لسانه بها إسماعيل(ع)، فعلى هذا القول يكون توقيف إسماعيل على العربية المحضة يحتمل أمرين: إمّا أن يكون اصطلاحا بينه وبين جرهم النازلين عليه بمكة، وإمّا أن يكون توقيفا من الله تعالى، وهو الصواب. (المصدر نفسه: ٢٨-٢٧) ويرى محمد بن إسحاق المعروف بابن النديم (ت٤٣٨هـ/١٠٤٦م) أن النطق باللغة العربية بدأ بالقبائل العربية، حيث قال: «فأما الّذى يقارب الحق، وتكاد النفس تقبله، فذكر الثقة أن الكلام العربى بلغة حمير، وطسم، وجديس، وإرم، وحويل، وهؤلاء العرب العاربة، وإن إسماعيل لمّا حصل فى الحرم ونشأ وكبر، تزوج فى جرهم آل معاوية بن مضاض الجرهمى، فهم أخوال ولده، فتعلّم كلامهم، ولم يزل ولد إسماعيل على مرّ الزمان يشتقون الكلام بعضه من بعض ويضعون للأشياء أسماء كثيرة بحسب حدوث الأشياء الموجودات وظهورها، فلمّا اتسع الكلام ظهر الشعر الجيد الفصيح فى العدنانية، وكثر هذا بعد معد بن عدنان (ابن النديم، ١٩٧٨م: ٧) ويرى محمد بن سلاّم الجُمحى(ابن سلام، ١٩١٣م: ٤) مستندا إلى رواية يونس بن حبيب أحد شيوخ النحو البصريين (ت ١٨٢، أو ١٨٣هـ/٧٩٩م) أن أوّل من تكلّم بالعربية ونسى لسان أبيه، إسماعيل بن إبراهيم صلوات الله عليهما، فقال: قال يونس بن الحبيب: أول من تكلّم بالعربية إسماعيل بن إبراهيم وأخبرنى مِسمَع بن عبد الملك سمع محمد بن على هو ابن حُسَين يقول: قال أبوعبد الله: أول من تكلّم بالعربية ونسى لسان أبيه إسماعيل بن إبراهيم، وأضاف: أخبرنى يونس عن أبى عمرو قال: العرب كلّها من ولد إسماعيل إلاّ حِمير وبقايا جُرهم. وكذلك يروى أنّ إسماعيل جاورهم وأصهر إليهم، ولكنّ العربية الّتى عَنى محمّد بن على هو اللسان الّذى نزل به القرآن. وقال السيوطى فى المزهر (السيوطى، لاتا: ٣٤): ذكر الشيرازى فى كتاب الألقاب بالإسناد إلى محمد بن على بن الحسين، عن آبائه، عن النبى(ص) أنّ أول من فتق لسانه بالعربِية المتينة إسماعيل عليه السلام، وهو ابن أربع عشرة سنة. ونقل أيضا عن ابن جنى

قوله: إنّ أباعلى قال لى يوما: هى (اللغة) من عند الله، واحتج بقوله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسماءَ كلّها﴾ وهذا لايتناول موضع الخلاف، وذلک أنه قد يجوز أن يكون تأويله: أقدَرَ آدَمَ على أن واضع عليها، وهذا المعنى من عند الله سبحانه لا محالة، فإذا كان ذلک محتملا غير مستنكر سقط الاستدلال به، وقد كان أبوعلى أيضا قال به فى بعض كلامه، وهذا أيضا رأى أبى الحسن، على أنه لم يمنع قول من قال إنها تواضع منه، وعلى أنه قد فُسِّرَ هذا بأن قيل: إنه تعالى علّم آدم أسماء جميع المخلوقات بجميع اللغات: العربية، والفارسية، والسريانية، والعبرانية، والرومية، وغير ذلک، فكان آدم وولده يتكلّمون بها، ثمّ إنّ أولاده تفرّقوا فى الدنيا وعَلِق كلّ واحد منهم بلغة من تلک اللغات فغلبت عليه، واضمحلّ عنه ما سواها لبعد عهدهم بها، وإذا كان الخبر الصحيح قد ورد بهذا وجب تلقيه باعتقاد به والانطواء على القول به. (المصدر نفسه: ١١) وذكر البستانى أنّ المحققين فى هذا العصر جلّهم يرتأون أن الكلام الّذى نطق به الإنسان لم يكن عن مواطأة، بل بقوة الغريزة الناطقة الّتى ركب الله فيه مما أعانه على استنباط ما يفتقر إليه من الألفاظ للتعبير عن حاجته، فكانت لغته فى أول عهده لايتعدى حدود مطعمه ومشربه وما يقع عليه بَصَرُهُ من المحسوسات على اختلاف أنواعها، ثمّ أخذت تنمو بنمو معارفه وتتسع باتساع مداركه. (البستانى، ١٩٩٢م: ٩) ويرى السيوطى فى المزهر (٢٢-٢١): أن العقل يجوّز التوفيق والتواطؤ، فتجويز التوقيف لاحاجة إلى تكلّف دليل فيه، ومعناه أن يثبِت الله تعالى فى الصدور علوما بديهِيةً بصيغ مخصوصة بمعانى، فتتبينُ العقلاء الصِيغَ ومعانيها، ومعنى التوقيف فيها أن يلقوا وضع الصيغ على حكم الإرادة والاختيار؛ وأما الدّليل على تجويز وقوعها اصطلاحا فهو أنه لايبعد أن يحرّک الله تعالى نفوس العقلاء لذلک، ويعلم بعضهم مراد بعض، ثمّ ينشؤون على اختيارهم صِيغا، وتقترن بما يريدون أحوالٌ لهم، وإشارات إلى مسمّيات، وهذا غير مستنكر، وبهذا المسلک ينطقُ الطفل على طوال ترديد المسمع عليه ما يريد تلقينه وإفهامه، والتعويل فى التوقيف وفرض الاصطلاح على علوم تَثبتُ فى النفوس، فإذا لم يمنع ثبوتها لم يبق لمنع التوقيف والاصطلاح بعدها معنى، ولا أحد يمنع جواز ثبوت العلوم الضرورية على النحو المبين.

طبقات اللغة من حيث التكوين

تقسم اللغة من حيث تكوينها، إلى ثلاث طبقات: ١. أحادية ٢. مزجية ٣. متصرفة. فالأحادية تتألف ألفاظها من مقطع واحد لايتغير تبعا للمعانى، ومن هذا النوع اللغة الصينية، وأما المزجِية فهى الّتى تتركب الألفاظ فيها من كلمتين، تدل أولاهما على أصل المعنى، والثانية على المعنى المضاف إليه، كالفعل والزمان والمكان، ويندرج فى هذا النوع كل من اللغات اليابانية والتركية، وهذه الطبقة أرقى من الأولى وأدنى من الثالثة، وأما المتصرفة فهى الّتى يتحول فيها الأصل الواحد إلى صيغ شتى كلّ منها يدل على معنى لايدل عليه الآخر، ومن هذا النوع العربية والعبرانية والسريانية، غير أن العربية قد امتازت من بين اللغات بكونها لغة اشتقاقية وإعرابية معا، فبالاشتقاق تحول المادة الواحدة إلى صور متعددة تبعا للمعانى الجزئية، وهو من خصائص علم الصرف، فتقول مِن جَمَعَ – مثلا – يجمع، وأجمع، وجامع، ومجموع، وجمّاع، ومجمع...إلخ. وبالإعراب تُعرَفُ كلّ كلمة من الجملة أفاعل، أم مفعول، أم مبتدأ، أم خبر؟ وغير ذلك مما تراه مبسوطا فى كتب النحو.أما اللغات الحديثة، فأكثرها من اللغات التحليلية، وهى الّتى يكون فيها للمعنى ولكلّ من توابعه لفظة خاصة بخلاف العربية، وهى من فصيلة اللغات الإجمالية الّتى يتّحد فيها ما يدل على أصل المعنى بما يدل على تابعه من زمان ومكان وفاعل ومفعول...إلخ. (البستانى، ١٩٩٢م: ١٠)

تناسب اللفظ والمعنى فى اللغة العربية

أشار البستانى إلى التناسب المعجب الموجود بين اللفظ والمعنى فى اللغة العربية قائلاً: إذا قيض لک أن تتبحر فى هذه اللغة وتقف على مکنوناتها وتطّلع على سرّ الواضع فيها والطريقة التى تمشّى عليها الواضع فى صياغة أصولها وکيف أحسن التفريع على تلک الأصول مراعيا التناسب بين کلّ أصل وفرعه، لم تمتلک من نفسک إلاّ الإعجاب بذهن العرب الشفاف وهم تحت سمائهم الصافية الأديم، وكيف يرونک من الكلمات الجامدة حياة، ومن التفنن فى تركيب مبانيها، ومن جعل الحروف الأضعف فيها والألين،

والأخفى، والأسهل، والأهمس لما هو أدنى وأقل، وأخف عملا أو صوتا، والحروف الأقوى، والأشدّ، والأظهر، والأجهر لما هو أقوى عملا وأعظم حسّاً، ما يجعل الإنسان في حيرة، ولولم يكن الاختلال في بعض متون اللغة والاضطراب في أوضاعها، كانت الصلة بين المعنى الحقيقي والمجازي أكثر سطوعا من البدر في جوف الظلام، وما كنا نرى البون الشاسع في بعض الكلمات التي كادت تعدم الرابطة بين المعاني المختلفة للكلمة الواحدة، وإنّ هذا أقوى دليل على أنّ يد التصحيف، والتحريف، والإفساد وصلت إلى هذه اللغة بعد أن تفرّقت القبائل العربية في الأطراف وتظاهرت عليها عوامل العجمة. (البستاني، ١٩٩٢م: ١١-١٢) وجدير بالذكر أنّ القرآن الكريم هو الّذي حفظ هذه اللغة وكيانها، وإلا كادت أن لاتبقى لها كيان، ولربما كانت تلحق ببقية اللغات السامية الّتي لانرى أحدا يهتمّ بها وانمحت في صفحات الدهر. ولا بأس بأن نورد هنا بعضا من الألفاظ والأمثلة الّتي تنطق بحكمة واضعيها ودقتهم، ليكون دليلا على ما ذكرناه، ومن ذلك المدّ والمطّ، فإن فعل المطّ أقوى، لأنه مدّ وزيادة جذب، فتناسب الطاء الّتي هي أعلى من الدال، ومن ذلك الجُفُّ بالجيم: وعاء الطلعة – وهي واحدة الطلع، والطلعُ نور النخل ما دام في الكافور، أي في وعائه إذا جفّ، ومن ذلك الخُفُّ بالخاء: الملبوس وخف البعير والنعام، ولا شك أن الثلاثة أقوى وأجلد من وعاء الطلعة، فخصت بالخاء الّتي هي أعلى من الجيم، وإنّ مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث باب عظيم واسع ونهج مستقيم عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها فيعدلونها بها ويحتذُونها عليها، من ذلك قولهم: خَضِم وقضِم، فالخضمُ لأكل الرَّطب، كالبطّيخ والقثاء وماكان من نحوها من المأكول الرّطب، والقضم لأكل اليابس، نحو قَضِمَتِ الدابّةُ شَعيرها. وفي الخبر: قد يدركُ الخضم بالقضم. ومن ذلك النضح للماء ونحوه، والنضخ أقوى منه.قال تعالى: ﴿فيهما عَينانِ نَضّاخَتانِ﴾(الرحمن: ٢٠) فجعلوا الحاء لرقّتها للماء الخفيف، والخاء لغلظتها لما هو أقوى منه، ومن ذلك قولهم: القدّ طولا والقطّ عرضاً، لأن الطاء أخفض للصوت وأسرع قطعاً له من الدّال، فجعلوا الطاء لقطع العَرض، لقربه وسرعته، والدال لما طال من الأثر

وهو قطعه طولا. (السيوطی، لاتا: ٥٤و٥٣و٥٠) وقالوا: أسرف الرجل ماله: إذا بذّره وأنفقه فی غیر حاجة، وهذه الكلمة مشتقة من السّرف.والسرفة هی دويبة سوداء الرأس سائرها أحمر تقع علی بعض الشجرة فتنسج، فتأكل ورقها وتفسدها وتهلک ما بقی منها. (لسان العرب،ج٦: مادة سرف) وقريب من هذا المعنی قولهم: بذّر ماله إذا أفسده وأنفقه إسرافا، وهو مجاز عن قولهم: بذّر الحَبَّ: إذا نثره فی الأرض، وبذّر الشئ: إذا فرّقه، فكأنّ المبذّر لما له يبدّد وينثره فی الأرض حتی يضيع أو يلتقطه عابر السبيل. وقالوا: ملّ الرّجُل وأملّ صاحِبَهُ، إذا أوقعه فی الملل، وتملّل، إذاتقلّب من مرض أو نحوه.وجميع هذه الأفعال مشتقّة من المَلَّةِ وهی الرّماد الحارّ، فكأن الملول يتقلّب علی المَلَّةِ فيشعر بألم.وواضح من ذلک قولهم: تَمَلمَلَ الرَّجُلُ، إذا تقلّب فی مضجعِهِ من الألم، وهو متفرّع من قولهم: مَلمَلَ الرَّجُلُ اللّحمَ، إذا قَلَّبَهُ علی النّار. (لسان العرب،ج١٣: مادّة ملل؛ والبستانی، ١٩٩٢م: ١٢) وقالوا: حاوَتَهُ، إذا راوَغَهُ، وهو مشتق من الحوت، فكأنه فعل معه فعل الحوت فی الماء. وقالوا: النُهی بمعنی العقل، لأنه ينهی صاحبه عن اقتراف المعاصی. سمّی العقل عقلا، لأنه يعقله، أی يمنعه عن اجتراح المنكرات. (لسان العرب، ج٣: مادة حوت؛ وج ١٤: مادة نهی) وفی التنزيل العزيز: ﴿إِنَّ فِی ذَلِکَ لَآياتٍ لِأُولِی النُّهَی﴾ (طه: ٥٤) وقالوا: تناسموا، إذا تحادثوا، وهو من النسيم، فكأنّ كلاّ منهم كان لصاحبه كالنسيم فی حديثه. وقالوا: جرّده، إذا عرّاه، وهو -كما قال البستانی - مشتق من الجراد الّذی إذا حلّ فی أرض عرّاها من أعشابها، ونزع الأوراق علی أشجارها. وأجمع الأقدمون علی أن الجراد هو مشتق من الجرد. وقالوا: تشاجر القوم إذا تنازعوا وتخاصموا، وهو مشتق من الشجرة، فكأنهم اختلفوا كاختلاف أغصان الشجرة أو اشتبكوا فی القتال كاشتباک الشجرة، وقالوا: تلاحم القوم إذا تقاتلوا، وهو مشتق من لُحمَة الثوب، فكأنهم فی القتال قد التحموا واختلطوا كما تلتحم اللحمة. (البستانی، ١٩٩٢م: ١٣-١٢) وفی الفرق بين السخاء والجود، أنّ السخاء هو أن يلين الإنسان عند السؤال ويسهل عطاؤه للطالب، من قولهم سخوت النار أسخوها، وسخوت الأديم لينته، وأرض سخاوية لينة التراب مع بُعد الأطراف، والسخو: الموضع الّذی يوسع تحت القدر ليتمكّن الوقود، فالسخی يتسع صدره للعطية كاتساع موضع النار

واتساع الأرض، ولهذا لايقال: الله سخی، والجود کثرة العطاء من غير سؤال، من قولک: جادت السماء، إذا جادت بمطر غزير، والفرس الجواد الکثير الإعطاء للجری، والله جواد، لکثرة عطائه فيما تقتضيها الحکمة. (أبوهلال العسکری، ١٩٩٤م: ١٤٢؛ وزرزور، لاتا: ١٥٧)
ومن الألفاظ الدالّة علی الوقار: اللبّ وهو العقل، ولبّب فی العربية يدل علی خلاص الشئ وتنقيته من الشوائب، فلبُّ کلّ شئ خالصه وخياره، مأخوذ من لبّ الثمر وهو ما يؤکل داخله ويرمی خارجه، نحو الجوز واللوز، والجمع اللبوب، ولبّ النخلة: قلبها، ومنه سمّی العقل لبّا علی التشبيه باللبّ من الثمر، وجاء فی قول عبيد بن الأبرص:

ولا تَتبعـــنّ الــرّأی منـــه تقصُّهُ ولکن برأی المرء ذی اللُّبِّ فاقتدِ

(زرزور، لاتا: ٢٣٤،٢٣٥)

وفی العفّة قالوا: النّزيه، وهو فی الأصل الابتعاد والتباعد.يقال نَزِهَت الأرض وأرضٌ نَزِهَة ونزِهة، أی عذبة نائية من الأنداء والمياه والغَمَق، وسمّيت الفلاة نزهة، لبعدها عن عمق المياه وذباب القری وفساد الهواء، وقيل للرجل الّذی يترفّع عما يذمّ به نزيه، ويقال: فلان نَزِه الخلق ونزِهه ونازه النفس: عفيف متکرّم يتنزّه عن المطامع، قال بشر بن حازم:

إذا لم يأتک المعروف طوعا فدَعــهُ فالتّنـــزُّهُ عنـــه مال

(المصدر نفسه: ٢١٣)

واللغة قياسية فی الأصل.قال البستانی: إذا تصفحت متن اللغة وقلّبت النظر فی أحکامها وأصولها وضوابطها ومعانيها من التناسب والتلاحم، حکمت ولا ريب أنها قياسية فی الأصل، وما تطرّق إليها من الشذوذ إنما هو طارئ عليها والشذوذ فيها غير أصيل، وأکثر ما تقع فيها من الشوارد والشذوذ فی اللغات فی الشعر، لِتَقَيدِ الشاعر بالوزن، ولاتقع فی النثر إلاّ لخطأ من الناثر أو سهو منه. وذکر ما جاء فی الخصائص لابن جنی تعزيزا لما قاله، فقال: قال ابن جنی: «وقد تقدم فی أول الکتاب القول علی اللغة أتواضع هی أم إلهام، وحکينا وجوزنا فيها الأمرين جميعا، وکيف تصرفت الحال وعلی أی الأمرين کان ابتداؤها، فإنها لا بدّ أن يکون وقع فی أول الأمر بعضها ثمّ احتيج فيما

بعد إلى الزيادة عليه، لحضور الداعي إليه، فزيد فيها شيئا فشيئا إلاّ أنه على قياس ما كان منها في حروفه وتأليفه وإعرابه المبين عن معانيه لايخالف الثاني الأول ولا الثالث الثاني كذلک متصلا متتابعا، وليس أحد من فصحاء العرب إلاّ أن يقول إنه يحكي كلام أبيه وسَلَفِه يتوارثونه آخر عن أوّل وتابع عن متّبع، وليس كذلک أهل الحضر، لأنهم يتظاهرون بينهم بأنهم تركوا وخالفوا كلام من ينتسب إليه اللغة العربية الفصيحة، غير أن كلام أهل الحضر مضاهٍ لكلام فصحاء العرب في حروفهم وتأليفهم إلاّ أنهم أخلّوا بأشياء من إعراب الكلام الفصيح، وهذا رأي أبي الحسن، وهو الصواب. (البستاني، ١٩٩٢م: ٢٢-٢١)

هل اللغات أحادية أم ثنائية في أصلها وهل أنها وضعت أو جاءت كلّها في وقت واحد أم لا؟

أما من حيث كون اللغات أحادية أم ثنائية، فقال البستاني: مما أطبق علماء الألسن على تقريره في هذا العصر أنّ اللغات ولا سيما العربية هي في الأصل ثنائية الوضع، أي مركبة ألفاظها من حرفين ثانيهما ساكن، مثل: خَر، وهَب، وقَد، وصَک...إلخ، ثمّ قضت الحال أن يضيفوا إلى الأصل حرفا أو أكثر، فحصل عن ذلک أبنية لاتحصى مما استوفوا الكلام عليه في مباحثهم اللغوية، وقد اجتمعت كلمتهم أيضا على أن الألفاظ هي في الأصل حكاية صوت، كخرير الماء ودوي الريح وزمزمة الرّعد وحفيف الورق ونعيب الغراب وصهيل الفرس وما أشبه ذلک. (المصدر نفسه: ١١)

لقدذكرنا فيماسبق نظريتي التواطؤ والتوقيف، ولربّما يسأل: هل وضعت اللغة في وقت واحد في حالتي القول بالتواطؤ أو التوقيف؟ فالجواب: أن اللغات لم توضع في وقت واحد، بل وضعت متلاحقة متتابعة، لأن الواضعين لها كانوا كلّما اضطروا إلى التعبير عن معنى، وضعوا له لفظا يدلّ عليه ويميزه عما سواه. وأول ما تواضعوا عليه من الكلمات ما كانوا في أمس الحاجة إلى تداوله للإعراب عن حاجاتهم المعاشية مما لاتعدى في الغالب المأكل والمشرب، ثمّ تطرّقوا إلى وضع الألفاظ للمحسوسات، وبقيت اللغة عدة قرون يكاد لايوضع فيها كلمة للمعقولات والخيالات والوهميات والكماليات، لأن

معارف أولئک القوم كانت غاية فى البساطة، فلم تكن جاهليتهم الجهلاء لتدفعهم إلى ميدان الحضارة الفسيح، فيخرجوا من الخشونة إلى النعومة ومن الشظف إلى الترف، بل كان كلّ همّهم أ ن يستثمروا الأرض ويستخدموا العجماوات فى سبيل أغراضهم، وكذلک على القول بأنّ اللغات توقيف، فإنها ما جاءت فى وقت واحد بناءً على ما ذهب إليه وذكره السيوطى حيث قال: ولعلّ ظانّاً يظنّ أنّ اللغة الّتى دللنا على أنها توقيف إنما جاءت جملةً واحدةً، وفى زمان واحد، وليس الأمر كذلک، بل وقّف الله عزّ وجلّ آدم _ عليه السلام – على ما شاء أن يعلّمه إياه ممّا احتاج إلى علمه فى زمانه وانتشر من ذلک ما شاء الله، ثمّ علّم بعد آدم من الأنبياء –صلوات الله عليهم – نبيا نبيا ما شاء أن يعلّمه حتى انتهى الأمر إلى نبينا محمّد(ص)، فآتاه الله من ذلک ما لم يؤته أحدا قبله تماما على ما أحسنه من اللغة المتقدمة، ثمّ قرر الأمر قراره. (البستانى، ۱۹۸۷م: ۱۱؛ والسيوطى، لاتا: ۹)

اللغة العربية لغة غنية ومتسعة

إنّ الفروق الموجودة فى اللغة العربية أدلّ شئ على اتساعها وغنائها، غير أن ذلک وإن دلّ على دقّة تصور البدوى وفسحة خاطره فإنه يحمل روّاد هذه اللغة على أن ينقلبوا عن موردها نافرين ولاسيما فى هذا العصر الّذى ازدحمت فيه الحاجات وضاقت وجوه الارتزاق وأصبح الناس أميل إلى تعلّم إحدى اللّغات الحية فى أسرع ما يمكن من الوقت حتى يتسع لهم المجال لاقتباس العلوم والفنون الجميلة الّتى لامندوحة لهم عنها فَيقوَوا على مجاراة غيرهم من الأمم فى ميدان تنازع البقاء. ونورد هنا شيئا من هذه الفروق ليكون دليلا وبينة على المصاعب الّتى تعترض الطلاّب وتحول بينهم وبين التضلّع من هذا اللسان. يقولون: الصباحَةُ فى الوجه، والوَضاءةُ فى البَشَرَة، والجَمالُ فى الأنفِ، والمَلاحَةُ فى الفم، والحَلاوَة فى العَينينِ، والظَّرفُ فى اللسان، والرّشاقَةُ فى القَدِّ، واللّباقَة فى الشمائِلِ، وكمالُ الحُسن فى الشَّعرِ.ويقولون: الشّعر للإنسان وغيره، والصّوف للغنم، والمِرعِزَّى والمِرعِزّاء للمعز، والوَبَرُ للإبِل والسِّباع، والعِفاءُ للحمار، والرّيش للطائر،

والزغب للفرخ، والزِّفُّ للنّعام، والهُلَّب للخنزير. (الثعالبی، لاتا: ٩٢و٤٨) ويسمون الطعام الّذی يصنع عند العرب للعُرس: الوَليمَةُ، وعند المأتم: الوَضيمَة، وعند الولادةِ: الخُرسُ، وعند الختان: العَذيرة، وعند القدوم من سفر: النقيعَة، والمأدُبة طعام الدعوة، والوَكيرَةُ طعامُ البناء، وطعام المستعجل قبل إدراک الغداء العُجالةُ. (المصدر نفسه: ٢٦٦) ويقال: فلان جائعٌ إلى الخُبز، قَرِم إلى الّلحم، عطشانٌ إلى الماء، عَيمان إلى الَّلبن، بَرِدٌ إلى التّمر، جَعِمٌ إلى الفاكهة. وأوّلُ مراتب الحاجةِ إلى شُرب الماءِ: العَطَشُ، ثمّ الظّمأُ، ثم الصّدَى، ثمّ الغُلّةُ ثمّ اللُّهبَةُ، ثمّ الهُيامُ ثمّ الأُوامُ، ثمّ الجُوادُ وهو القاتلُ. (المصدر نفسه: ١٦٦و١٦٧) ويقولون: يده من اللحم غَمِرة، ومن الشحم زَهِمة، ومن السمک ضَمِرة، ومن الزيت قَنِمة أو وضيئَة، ومن البيض زَهِكة، ومن الدهن زَنِخة، ومن الخلّ خَمِطة، ومن العسل لَزِجة، ومن الفاكهة لَزِقة، ومن الدّم ضرِجة، ومن الطين رَدِغة، ومن الحديد سَهِكة، ومن العذرة طَفِسة، ومن البول وَشِلة، ومن الوسخ رَوِثة، ومن اللبن وَضِرة، ومن العجين لَوِثة، ومن الجبن نَسِمة، ومن النَّقسِ طَرِسة، ومن الدّقيق نَثِرة، ومن السويق والبزر رَضِفة، ومن الفرصاد قَنِئَة، ومن البطّيخ نَضِجة، ومن الّذهب والفضّة قَنِمة، ومن الكافور سَطِعة، ومن التراب تَرِبة، ومن الرّماد رَمِدة، ومن الخبز خَبِزة، ومن المِسک ذَفِرة، ومن غيره من الطيب عَطِرة أو عَبِقة، ومن الرّوائح الطيبة أرِجة. (البستانی، ١٩٩٢م: ١٩-١٨) ويسمون من طرف الخِنصَر إلى طرف الإبهام: الشِّبر، ومن طرف الإبهام إلى طرف السبابة: الفِترُ، وبين السبابة والوسطى: الرَّتَب، وما ين الوسطى والبِنصَر: العَتَب، وما بين الخِنصَرِ والبِنصَرِ: الوصيم، وهو البُصمُ أيضا، وما بين كلّ إصبعين: الفَوت وجمعُه أفوات. (السيوطی، لاتا: ٤٤٥) ويقولون فی خروج الماء من السّحاب: سحَّ، ومن الينبوع: نبعَ، ومن الحجَرِ: انبَجَسَ، ومن النَّهرِ: فاضَ، ومن السَّقفِ: وكفَ، ومن القِربَةِ: سَرَبَ، ومن الإناءِ: رَشَحَ، ومن العَينِ: انسكبَ، ومن الجَرحِ: بثعَ أو ثعَّ. (الثعالبی، لاتا: ٢٨٥؛ والجزائری، ١٤٠٨ق: ٢٣١) ويقولون فی محاسن العين إذا كانت شديدة السواد مع سعة المقلة: الدَّعَجُ، والبَرَحُ: شدّةُ سوادها وبياضها، والنَّجلُ: سَعَتُها، والكَحلُ: سواد جفونها من غير كحل، والحَوَرُ: اتّساع سوادها كما هو فی أعين الظِّباء، والوَطَفُ : طولُ أشفارِها وتمامُها، والشُّهلَةُ: حُمرَةٌ فی سوادها، ويقال للرجل أول

ما يظهر الشيبُ به: قَد وخطَهُ الشيبُ، فإذا زاد قيل: قَدخَصَفهُ وخَوَّصَهُ، فإذا ابيضَّ بعض رأسهِ قيل: أخلَس رأسُهُ فهُو مُخلِسٌ، فإذا غلبَ بياضُهُ سوادَهُ، فهو أغثَمُ، فإذا شَمِطَت مواضعُ مِن لحيته قيل: قَد وخَزَهُ القَتيرُ ولَهَزَهُ، فإذا كثُرَ فيهِ الشَّيبُ وانتَشَرَ قيل: قَد تفَشَّغَ فيه الشَّيبُ. (الثعالبی، لاتا: ٩٥،٨٣) ويقولون فی القطع من أشياء تختلف مقاديرها فی الكثرة والقلّة: كِسرَةٌ من الخُبزِ، فِدرَةٌ من اللّحم، هُنانَةٌ من الشحم، فِلذَةٌ من الكَبِد، تَرعيبَةٌ من السَّنام، نَسفَةٌ من الدَّقيقِ، فَرَزدَقَةٌ من الخَمرِ، لَبَكَةٌ من الثَّريدِ، عبَكَةٌ من السّويق، غُرفَةٌ من المَرَقِ، شُفافَةٌ من الماءِ، درَّةٌ من اللّبَنِ، كَعبٌ من السَّمنِ، ثَورٌ من الأَقِطِ، كُتلَةٌ من التَّمرِ، صُبرَةٌ من الحِنطَةِ، نُقرَةٌ من الفضَّةِ، بَدرَةٌ من الذَّهبِ، كُبَّةٌ من الغزلِ، خُصلَةٌ من الشَّعَرِ، زُبرةٌ من الحديد، حَصاةٌ من المِسكِ، جَذوَةٌ من النّار، كِسفَةٌ من السَّحابِ، قَزعَةٌ من الغَيمِ، خِرقَةٌ من الثوبِ، فِرصَةٌ من القُطنِ، فِلعَةٌ من الجِلدِ، رُمَّةٌ من الحَبل، فِلقَةٌ من السَّيفِ، قِصدَةٌ من الرُّمحِ، حُثوَةٌ من التراب، ذَرو من القَولِ، نَبذٌ من المال، هزيجٌ من اللّيل، لُمظَةٌ من الطَّعام، صُبابَةٌ من الشَّراب، مُسكَةٌ من المَعيشةِ.وأوّل مراتب الحبّ: الهَوَى، ثمّ العلاقة، وهی الحبُّ اللازم للقلب، ثمّ الكَلَف، وهو شدّة الحبّ، ثمّ العِشق، وهو اسم لما فضل عن المقدار الذی اسمه الحبّ، ثمّ الشّعفّ وهو إحراق الحُبِّ القلب مع لذّة، وكذلک اللوعة واللاعِج، فإنّ تلک حرقة الهَوَى، وهذا الهوى المُحرِقُ، ثمّ الشَّغَف، وهو أن يبلغ الحُبُّ شغاف القلب، وهی جلدة دونه، ثمّ الجَوَى، وهو الهَوَى الباطن، ثمّ التَّيم – ومنه حبيبٌ متيم – وهو أن يستعبده الحُبُّ، ثمّ التَّبل، وهو أن يسقمه الهَوَى _ ومنه متبول _ ثمّ التّدلّه، وهو ذهاب العقل من الهَوَى، ثمّ الهيوم، وهو أن يذهب على وجهه، لغلبة الهَوَى عليه، ومنه رجُلٌ هائمٌ. (المصدر نفسه: ٢٣٠-٢٢٩،١٧١) هذه أجزاء يسيرة من الأمثلة، وإذا أردت أن تقف على أكثر من ذلک فراجع «الغريب المصنف» لأبی عبيدة، و«الجمهرة» لابن دريد، و«فقه اللغة» للثعالبی، و«الفروق اللغوية» لأبی هلال العسكری، و«المزهر» للسيوطی، وغيرها من كتب الفروق. ومن هنا نعرف ما كان عليه واضعو هذه اللغة من خِصب البصيرة وقوّة البديهة وسعة التصرّف وغزارة المادّة واتساع مجال البيان، ولو عاشوا فی عصرنا هذا –كما قال البستانی – ورأوا مانراه من ينابيع المُخترعات المُتفجّرة

من صَدر العلم الفياض، فلانظنّ أنهم كانوا يقفون أمامها - كما يشاهَد اليوم فی جوانب مختلفة - وقفة الحيران وينظرون إليها كما ينظر الأبكم إلی ما حوله من المشاهد الرائعة ولاينبس ببنت شفَة، أو يعجزون عن أن يجدوا ألفاظا للملابس العصرية الّتی تلبس اليوم علی الأجسام، والأطعمة الّتی تذوقها الأفواه، وإذا كانت اللغة ضاقت عن المعانی المستحدثة فأمامنا طُرق الاشتقاق ووجوه المجاز فإنها كفيلة بسدّ هذه الحاجة، ولا بأس بالنقل من اللغات الأعجمية إذا لم يحصل علی الألفاظ للمعانی الحديثة الّتی لم تكن علی عهد الأجداد القدماء، فإن اللغات مهما غَزُرَت مادّتها لايستغنی بعضها عن بعض، وليس فی ذلک أدنی عار. (البستانی، ١٩٩٢م: ٢٠-١٩)

عصمة الأعراب الجاهليين عن الخطأ

هل كان العرب الجاهليون فی عصمة من الخطأ؟ هذا السؤال كثيرا ما شغل بال كثير من المحققين فی عصور متمادية، فذهب الأقدمون إلی أن العرب قبل ظهور الإسلام كانوا فی عصمة من الخطأ بحيث لو قصد أن ينطق بخلاف ما طبعت عليه سليقته العربية لما طاوعت لسانه، وهو قول لايزال يقول به جمهرة اللغويين حتی فی هذا العصر الّذی هو عصر التمحيص للحقائق ونبذ كلّ ما لايقع علی سداد وصواب من الآراء. ولاشک أن هذه العقيدة الّتی كادت تكون من الآيات المنزلة عند القدماء، قد ألقت علی طلاب اللسان العربی عبئا فادحا، وعرّضتهم لمصاعب يشعرون بتوعرها كلّما فتحوا بابا للمناظرة فی مسألة نحوية أو لغوية، وجعلت طلاب هذا اللسان يتجشمون المشاقّ فی تعلّم قواعدها ولاسيما إذا كانوا أجانب عنها. (البستانی، ١٩٩٢: ٢۴) ولابد من الإشارة إلی أن اعتبار الجاهليين بأن كلامهم فی عصمة، مخالف للواقع عقلا وعادة، فمن ملازمات العقل البشری أنّه لايهتدی إلی الصواب المطلق، فالإنسان محل للخطأ ما لم يكن مرتبطا بمنبع القدرة الأزلية، لكنه قد يدرک شيئا وتغيب عنه أشياء، فهناک هفوات وأغلاط صريحة عند الجاهليين لايمكن التغاضی عنها، فإذا اعتبارُ كلامهم فی عصمة، مخالف للواقع. قال ابن الفارس: «ما جعل الله الشعراء معصومين يوقون الغلط والخطأ، فما صح

من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية فمردود.» ومن الأغلاط الّتى جرت على لسانهم، همزهم «المصائب» وهو غلط منهم، وذلک لأنهم شبهوا مصيبة بصحيفة، فلمّا همّزوا صحائف همّزوا أيضا مصائب، وليست تاء مصيبة بزائدة كياء صحيفة، لأنها عين عن واوهى العين الأصلية، وأصلها مصوبة، لأنها اسم فاعل من أصاب، وكأنه سهل لهم ذلک أنها بدل من الأصل وليس أصلا، والبدل من الأصل يشبه الزائد، ومن ذلک قولهم: رثأتُ زوجى بأبيات أى رثيت، وقول الشاعر:

ألم يأتيک والأنباء تنمى (المصدر نفسه: ۲۶،۲۴)

الخلاف بين نحويي البصرة والكوفة وتأثيره على اللغة

لقد ضاع الشئ الكثير من ألفاظ اللغة العربية، وفقد جانب كثير من قلائد شعرائها، وفرائد خطبائها، وتفكک حلقات القياس، وتفشّى الشذوذ فى أصولها وأوضاعها، واستتباب الفوضى فى مصادرها الثلاثية وجموعها المكسرة وانتشار الوهن فى لغاتها بعد أن ذهبت قبائلها فى تلک البوادى المتنامية الأطراف كلّ مذهب، وبعد أن تعاقب عليها فى صدر الإسلام من المصائب والمهالک بموت عدد عديد من رُواتها واشتغال الخلفاء الراشدين، فالأمويين بفتح البلدان، واجتياح الممالک توسيعا لدولتهم الفتية مما قضى على العرب المجاهدين بمخالطة الأعاجم من فرس، وروم، وترک، وكرد، وقبط، ونبط، وسريان، وأحباش، وغيرهم، وفسح المجال لسَرَيان الفساد فى جسم اللغة، وانتشار اللحن على ألسنة الناطقين بها. (البستانی، ۱۹۹۲م: ۲۷) ولم تكتف هذه الفجائع الساحقات حتى أنزل الدّهر بهذه اللغة ما كادت تنوء به ظهرا وتضيق به صدرا، ألا وهو العراک الشديد الّذى حميت ناره بين البصريين والكوفيين فى قرون متلاحقة مما لاتزال حتّى اليوم تقاسى برحاءه وتتجرع مرائره، ومع أنه لايمكن أن نقول إنّه ماكان لهذا العراک أية فائدة، فإنه لم يكن خالية من الفائدة بصورة كلّية، لكن قدشغل أئمة اللغة الأعلام أحقابا متتابعة لا همّ لهم إلا المناظرة العقيمة والمحاكاة التافهة والانتقادات الجارحة، فلم يأنفوا من تزييف روايات صحيحة وتصحيح روايات زائفة، بل كثيرا ما كانوا ينتحلون فى هذا

السبيل أشعارا ينسبونها إلى أحد الشعراء الجاهليين تأييدا لمذهبهم، حتّى أفسدوا اللغة بما أحدثوه من الشذوذ فيها مما يبرأ منه الواضع، وكان لكلّ فريق منهم رواته يختلقون للجاهليين والمخضرمين من الشعر ما لم يكن لهؤلاء به عهد، ولولا القرآن الكريم ومن يستنّ بسنته من المسلمين المنتشرين فى بلاد الله، لم تكن هذه اللغة قادرة على البقاء بين اللغات الحية، وكثرت الشواذ واضطربت الأصول وقلّت الضوابط وضاع القياس، فقد أضاع العلماء أوقاتهم الثمينة فيما ليس من ورائه أدنى جداء لنفوسهم وأمتهم ولغتهم بدلا من أن يصرفوها كصرف غيرهم من أبناء سائر اللغات الرّاقية، فى تعزيز العلوم العالية والفنون الجميلة والمعارف المفيدة، وقدكانوا متشاغلين عن حماية وطنهم بسبب تلك المناقشات والمنافرات الّتى لا طائل تحتها. (البستانى، ١٩٩٢م: ٢٨-٢٧) ولربما لم تكن المشاجرات الدائرة بين الفريقين خالية عن تأثير السياسة والطابع القومى، وإن ما جرى فى مسألة الزنبورية بين سيبويه والكسائى ونقله النحويون فى كتبهم تشير إلى ذلك التأثير. وكان الأنسب بهم والأليق لمصلحتهم ومصلحة أمتهم أن يتابعوا الخطة التى جرى عليها المأمون فى نقل المصنفات العلمية القيمة عن اللغات الإجنبية؛ فإن هناک علاقة بين اللغة والتفكير؛ ففى داخل كلّ لغة بشرية معينة تتبلور وتترشح أشكال معينة من التعبيرات والصياغات اللغوية، وهذه الأشكال والصياغات اللغوية إما أن تتكرر وتترشح عن طريق التعليم المدرسى أو الاسخدام اليومى من قبل أبناء اللغة الواحدة حتى تؤدّى فى النهاية إلى خلق إطار لممارسة الفكر مرتبط ارتباطا وثيقا بصيغ التعبير هذه، فلا يخرج عنها، وإذا لم يدخل أى شئ من الخارج لزعزعة هذه الصيغ التعبيرية ونفخ الروح فيها فإنها تبقى على حالها كما هى لفترة زمنية طويلة، وذلک لأنّ هذه الأشكال التعبيرية قد بلورت من قبل الجماعة القومية اللغوية استنادا إلى تجربة تاريخية تعيشها الأمّة لذاتها وبذاتها، فتنغلق اللغة على ذاتها بانغلاق الأمّة على ذاتها، وتنشأ العلاقة اليابسة القسرية بين اللغة والفكر، فإذا ضاق الفكر ضاقت اللغة، والعكس بالعكس.ومن المؤكد أنّ ما حصل للغة العربِية منذ القرن الحادى عشر والثانى عشر وحتى القرن التاسع عشر، أى طيلة ثمانية قرون، كان نوعا من التخشب والجمود فى اللغة والفكر على حد سواء،

فبعد أن حذف التعبير الفلسفي والعلمي من الدائرة اللغوية العربية وضمرت أساليب التعبير وصياغاته التجديدية في اللغة العربية، نتج عن ذلك صعوبة التفكير في كثير من المفاهيم والأفكار والنظريات الحديثة في ما يختص بعلم اللغات العربية الأساسية، فنامت اللغة طويلا عن التفكير، وعندما استيقظ في القرن التاسع عشر وجدت أنّ الفكر قطع مسافات طويلة في اللغة الأجنبية الحديثة كالفرنسية والإنجليزية والألمانية على وجه الخصوص، ونتج عن ذلك أيضا أنا لانجد مقابلا عربيا لمصطلحات أساسية كثيرة لا بد منها من أجل التفكير بالمشاكل والظواهر المطروحة على مجتمعنا اليوم. (أركون، ١٩٩٠م: ٣٤٣-٣٤٢) ولو انتبهوا إلى هذا الأمر لم يكن اليوم الحاجةُ إلى البحث عن أوضاع جديدة لمخترعات حديثة، ولما كانت اللغة العربية عند هذا الحد من العقم والجمود تجاه تلك المكتشفات الطريفة في هذا العصر الّذي هو عصر التوليد والإبداع، بل ربما كانت الدول الّتي نراها اليوم متقدمة في الصناعة والتكنولوجيا، تحتاج أن تستفيد من أوضاعها واصطلاحاتها العلمية.

النتيجة

إن بقاء الأمة ببقاء لغتها وعزتها تعود إلى عزّة أمتها، فاللغة سجل أحوال الأمّة في الميادين المختلفة في حياتها، ونظرا لأهمية اللغة فإن الأمم الراقية تحاول بكل الوسائل المتاحة لديها لتوسيع لغاتها ونشرها بين الأمم، وإنها وسيلة التفاهم والتعاون والتعايش بين المجتمعات الإنسانية.

تختلف النظريات حول النشأة الأولى للغة البشر وحول كونها اصطلاحا أم توقيفا، ولم تصل أصحاب تلك النظريات إلى النتيجة الحتمية حول هذا الموضوع، لذا فإن الباب مفتوح للاجتهادات والتأويلات.

إنّ اللغة العربية من بين طبقات اللغات تمتاز بكونها لغة اشتقاقية يتحول فيها الأصل الواحد إلى صيغ مختلفة، وفيها تناسب عجيب بين اللفظ والمعنى، وإن الفروق أدل شئ على اتساع هذه اللغة.

ضاع كثير من ألفاظ اللغة العربية ودخل فيها الشذوذ بموت عدد من رواتها فی صدر الإسلام واشتغال الخلفاء الراشدين فالأمويين بفتح البلدان وتوسيع الدولة الإسلامية مما أدى إلى مخالطة غير العرب بالعرب المجاهدين ففسح المجال لانتشار اللحن فيها، كما أنّ المنازعات الشديدة بين البصريين والكوفيين والّتی شغلت أئمة اللغة أحقابا، وإن لم تكن خالية من الفائدة لكن لها الأثر السلبی كذلک، لأنّ كلا الطرفين كان حريصا على تعزيز آرائه، ولم يمتنع من تزييف روايات صحيحة وتصحيح روايات زائفة فی سبيل ذلک.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن منظور. ١٩٦٨م. *لسان العرب*. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

ابن النديم. ١٩٧٨م. *الفهرست*. بيروت: دار المعرفة.

ابن سلام الجمحی، محمّد. ١٩١٣م. *طبقات الشعراء*. ليَدَن: مطبعة بريل.

أنيس، إبراهيم. ١٩٦٨م. *دلالة الألفاظ*. الطبعة الثانية. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

البستانی، عبد الله. ١٩٩٢م. *البستان*. الطبعة الأولى: مكتبة لبنان.

البستانی، بطرس. ١٩٨٧م. *محيط المحيط*. بيروت: مطبعة تيوبوبرس.

الثعالبی، أبومنصور. لاتا. *فقه اللغة وسرّ العربية*. قم: مؤسسة إسماعيليان.

الجزائری، نور الدين. ١٤٠٨ق. *فروق اللغات فی التمييز بين مفاد الكلمات*. حققه وشرحه محمد رضوان الداية. الطبعة الثانية. مكتب نشر الثقافة الإسلامية.

أركون، محمد. ١٩٩٠م. *ندوه ومواقف، الإسلام والحداثة*. الطبعة الأولى. دار الساقی.

زَرزور، نوال كريم. لاتا. *معجم ألفاظ القيم الأخلاقية وتطورها الدلالی بين لغة الشعر الجاهلی ولغة القرآن*. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

السيوطی، جلال الدين. لاتا. *المُزهر*. شرحه وضبطه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه محمد أحمد جاد المولی، وعلی محمد البجاوی، ومحمد أبوالفضل إبراهيم. لبنان: دار الفكر للطباعة.

الشرتونی، سعيد الخوری. ١٩٩٢م. *أقرب الموارد*. الطبعة الثانية. بيروت: لانا.

الطبری، محمد بن جرير. ١٩٥٤م. *جامع البيان عن تأويل القرآن*. الطبعة الثانية. مصر: لانا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثاني ـ صيف ١٣٩٠ش / حزيران ٢٠١١م

دراسة نقدية لحياة العطار ومنظوماته الشعرية

عبدالحميد أحمدی*

الملخص

يعدّ فريد الدين العطار النيشابوری من أبرز شعراء إيران القدامی، وقد كرّس جلّ اهتماماته فی سبيل نشر الثقافة الصوفية من خلال آثاره الأدبية، فجميع نتاجات الشاعر دون استثناء تتضمّن تفسيرا لبعض المفاهيم العرفانية، وتصويرا لمسعی السالک وعنائه فی سبيل الوصول إلی الحقيقة التی تتخيّلها الصوفية. وعلی الرغم من كثرة كتب التذاكر التی تناولته بالذكر إلا أن حياته احتجبت تحت ركام من الغموض، أضف إلی ذلک كثرة الانتحال والوضع عليه حيث نسبوا إليه كثيرا من المنظومات العليلة التی لا تمتّ إليه بصلة؛ فجاء هذا المقال ليظهر حقيقة ما انتجته قريحة العطار الشعرية ويقوم بتبيين هويته من خلالها ويدرس الفكرة الرئيسة التی اعتمد عليها الشاعر فی جميع نتاجاته الشعرية.

الكلمات الدليلية: العطار، الشعر الصوفی، السلوک العرفانی، المقامات.

---

*.عضو هيئة التدريس بجامعة زابل ـ أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدی.
Elyasiniahmadi@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/١٢هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٥/٢٣هـ. ش

المقدمة

تُعْتَبَرُ الفترة الزمنية التى امتدّت من منتصف القرن السادس الهجرى إلى منتصف القرن السابع بالنسبة لتاريخ إيران الإسلامية عامّة ولخراسان خاصّة فترةَ اضطرابات سياسية ومساجلات دامية بين حكام المناطق المختلفة فى إيران للحصول على أكبر قدر من الممتلكات؛ فقد شَهِدَ هذا العصرُ تنافسا شديدا بين السلاجقة والخوارزميين، هذا التنافس الذى أدّى إلى معارك طاحنة جرّت على أهالى البلاد الويلات والدّمار؛ أضف إلى ذلک بعض المعارک التى فرضها عليهم بين الآونة والأخرى أقوامٌ من خارج البلاد، كالهجمات التى شنّها عليهم القرختائيون[1] والقراغزّانيون[2]؛ فقد ارتكب القراغزّانيون أضخم المجازر فى نيشابور بعد أن تغلّبوا على السلطان سنجر(تـ ۵۵۲ هـ) فى معركة دارت بينهما قرب مدينة بلخ. وقد أشار ياقوت الحموى إلى هذه الحرب المدمّرة ومخلّفاتها الأليمة بقوله:«وأصابها(نيشابور) الغز فى سنة ۵۴۸ بمصيبة عظيمة حيث أسروا الملک سَنجَر ... وقتلوا كل من وجدوا واستصفوا أموالهم حتى لم يبق فيها من يُعرف وخرَبوها وأحرقوها ثم اختلفوا فهلكوا.» (الحموى، ۱۹۹۰م، ج۵: ۳۸۳)

وبعد السلاجقة أخذ الخوارزمييون بمقاليد الحكم فى البلاد، ولم تستقرّ الأمور بأيديهم حتى ظهر المغول فى عصر السلطان محمد بن علاء الدين تكش الذى تربّع على عرش الحكم بعد وفاة أبيه سنة ۵۹۶ هــ (صفا، تاريخ ادبيات، ۱۳۸۵ش: ۱۶۵) وقد كانت بداية الغارة التى شنّها المغول على مملكة الخوارزميين سنة ۶۱۶ هـ، حيث حاصروا مدينة

۱. طائفة غير مسلمة من قبيلة تونغور أقاموا لأنفسهم دولة فى منطقة آسيا الوسطى وهاجموا س‌مرقند واشتبكو مع السلطان السلجوقى سنجر، وتغلّبوا عليه وأسّسوا بعد ذلک دولة غورخانيان فى ما وراء النهر، فأطاح بها محمّد خوارزمشاه سنة ۶۰۷ من الهجرة. (صفا، تاريخ أدبيات إيران، ۱۳۸۵ش: ۱۶۴)

۲. قبيلة تركمانية هاجرت إلى بلخ وأقامت فى ضواحيها، ثم قويت شوكتُها، فدخلت فى حرب مع حاكم بلخ وتغلّبت عليه، وما إن سمع بهذا النبأ السل‌طان سنجر حتّى توجّه شخصًا لمحاربتها ولكنّه خسر المعركة وأخذ أسير لديها. (صفا، تاريخ أدبيات إيران، ۱۳۸۵ش: ۱۶۵)

أترار[١] واستولوا عليها. ثمّ واصلوا زحفهم على غيرها من المدن، وسقطت المدينة تلو الأخرى بأيديهم حتى وصلوا إلى نيشابور وكان ذلک سنة ٦١٧ هـ.وفيها كرّروا ما قاموا به فی المدن الأخرى من قتل وسفک وتدمير، وفاقوا أشدّ الشعوب همجية فی قسوتهم وفظاظتهم وما ارتكبوه من جرائم. (زرّين كوب، ١٣٨٦ش: ٤٣)

ففی هذا الجوّ المرعب والمخيف الذی سيطر على حياة عامّة الناس فی إيران وجدت الصوفية مرتعا خصبا بين مختلف طبقات المجتمع، وارتفع شأن رجالها بين العامّة والحكام على السواء، وراجت تعاليمُها وكَثُرَت مجالُسها، وأقبل النّاس عليها؛ وكان فريد الدين العطّار أحد هؤلاء الذين أعجبوا أشدّ الإعجاب بطريقة التصوّف ورجالها.

هوية العطّار

لم يعرف تاريخ الأدب الفارسی قطبا من أقطاب الشعر الصوفی احتجبت حياته تحت ركام من الغموض كما هو الحال مع العطار النيشابوری؛ فإنّ معلوماتنا التاريخية المُوَثَّقَة عن مولانا جلال الدين الرومی (٦٠٦ – ٦٧٢ هـ) تعادل مائة ضَعفِ ما لنا من معلومات عن العطار النيشابوری، حتی إنّ ما نعرفه عن السنائی الغزنوی الذی سبق العطار بقرن من الزمان أكثر بكثير ممّا نعرفه عن العطار. (شفيعی كدكنی، ١٣٧٨ش: ٣٣)

وعلى الرغم من كثرة كتب التذاكر التی تناولت جانبا من حياته، وروت لنا أخباره إلا أنها لم تضبط تاريخا مُوَحَّدا لمولده ووفاته، الأمر الذی جعل الشک يحوم حول ما ضبطوه. وهذا الشک ليس مقصورا فقط على تاريخ ميلاده ووفاته بل لا مجال للقطع فی أية صغيرة وكبيرة تتصل بحياته اللهم إلا ما أشار إليه الشاعر نفسه تصريحا وتلويحا فی نتاجاته، شعرا ونثرا. فقد صرّح فی مواضع متعددة من أشعاره على أنّ اسمَه محمد ولقبه العطار وفريد؛ ففی كتابه منطق الطير يعرب الشاعر عن كونه سميَّ النبیّ (ص) بقوله:

---

١. مدينة تقع فی ما وراء النهر على الضفة اليمنى لنهر سيحون، اكتسبت شهرة حين غزاها جنكيزخان سنة ٦١٦هـ وكانت ثغرا لإمبراطورية خورازم فی عهد ملكها علاء الدين محمد خوارزمشاه. ومن أترار خرجت جيوش المغول لغزو المشرق.

از گنــه، رویم نگردانی ســیاه　　　　حــق هم نامیّ مــن داری نگاه

(العطار، ۱۳۸۳ش: ۹۴)

ـ أسالک أن لا تسود وجهی بما ارتکبتُه من المعاصی، وأن تراعی فیّ حق التسمیّ باسمک.

کما أنه أشار إلی لقبه فرید بقوله:

گرچه فرید فرد شد در طلب وصال تو　　　　وصل‌توچون‌رسدبدوچون‌بسزانمی‌رسد

(العطار، ۱۳۷۷ش: ۲۸۵)

ـ فرید وإن أصبح فی طلب الوصول إلیک متفردا لا مثیل له ولا نظیر، ولکن کیف بوصلک أن یُفـْضِی إلیه وهو لا یُنَالُ علی أساس من الاستحقاق والجدارة.

وکثیرا ما کرّر الشاعر اسم العطار لقبا لنفسه وظهر هذا اللقب فی کثیر من غزلیاته وقصائده، کما فی قوله:

خســتگی دل عطــار زتــو　　　　مرهمــی بــه زوفــا نپذیرد

(المصدر نفسه: ۲۷۵)

ـ فالإرهاق النفسی الذی أصاب العطّار بسببک، لا یزول إلا ببلسمٍ من وفائک.

فیفهم من الأبیات التی تقدّمت أن الشاعر تسمّی بمحمد وتلقّب بالعطار وفرید، فالعطار نسبة إلی حرفته وعمله وفرید هو مختصر فرید الدین؛ وقد أشار إلی ذلک معاصره محمد العوفی فی معرض حدیثه عنه بقوله: «الأجل فرید الدین افتخار الأفاضل ابو حامدِ ابوبکر النیشابوری سالک جادة حقیقت وساکن سجاده طریقت.» (العوفی، ۱۳۵۵ش: ۴۸۰) فالمؤرخ فی هذا النص أشار إلی لقب الشاعر وکنیته وکنیة أبیه، لأنّ الکسرة بین أبی حامد وأبی بکر کسرة إضافة تدل علی البنوّة ومعناه أبوحامد بن أبی بکر؛ وفیه إشارة إلی موطنه ومسقط رأسه فإنه نُسِب غالبا إلی بلدة نیشابور، وأحیانا إلی قریة کدکن.

وقد استبعد زرّین کوب أن یکون العطّار من «کدکن» بحجة أنّ کدکن تابعةٌ لزاوه

(تربت حیدریه)، وليست تابعة لنيشابور. ورأى أن هناك تعارض بيِّنٌ بين كَونْهِ نيشابوريّا وكونه كدكنيّا؛ ثمّ رجّح أن يكون الشاعر من نيشابور لأن معاصره العوفي والموثوق بكلامه قد صرّح بانتسابه إلى هذه المدينة خلافا لما قرّره دولتشاه السمرقندي. (زرّين كوب، حكايت همچنان باقى، ۱۳۸۳ش: ۱۸۱؛ وصداى بال سيمرغ «درباره زندگى وانديشه عطّار، ۱۳۸۳ش: ۱۴) الذي نسبه إلى قرية كدكن. (السمرقندي،۱۳۸۲ش: ۱۸۷)

وردّ الشفيعي الكدكني على قول زرّين كوب قائلا: كأنّ الأستاذ تناسى ما كان دارجا عند الجغرافيين القدامى من أنّ زاوه كانت تابعة لنيشابور القديمة؛ فنيشابور بعد العطّار بقرون، ورُغم ما أصابها من دمار، كانت منطقة مترامية الأطراف تضمّ قرى ومُدُنا عديدة، وتنقسم إلى أربعة أرباع وكان من بينها رَبعُ الشامات والذي يمتدّ من حدود البيهق إلى كورة رُخ التي تضمّ قرية كدكن. ولكن في العهد القاجري عندما أرادوا أن يحوّلوا زاوه والتي كانت قرية من قرى نيشابور القديمة إلى مدينة مستقلّة ضمّوا إليها كورة رخ مع قراها ومن بينها قرية كدكن؛ فإذا أخذنا بعين الاعتبار التقسيمات القديمة لمدينة نيشابور، بغضّ النظر عمّا جرى في القرون المتأخّرة من تغييرات على خارطة نيشابور القديمة فلا نجد بعد ذلک تعارضا بين قول العوفي: إنّ العطّار نيشابوريٌّ المولد وبين قول دولتشاه بأنّه كدكنيٌّ. (شفيعي كدكني، ۱۳۷۸ش: ۳۵ و۸۵ و۸۶)

وأمّا بالنسبة لتاريخ مولده ووفاته، فقد حاول كثير من الباحثين المعاصرين[1] تحديد ذلک، وكانت النتيجة أن اتّسعت شقّة الخلاف بينهم. ومن أقرب الاحتمالات إلى الصّحة تلک المعلومة التي توصّل إليها الدكتور الشفيعي الكدكني من خلال دراسته لما جاء في كتاب تذكرة الشعراء، حيث أرّخ لمولد الشاعر سنة ۵۵۳هـ ولوفاته سنة ۶۲۷هـ وعلّل ذلک بقوله: (المصدر نفسه: ۶۲ و۶۶) إن دولتشاه السمرقندي في كتابه تذكرة الشعراء والذي يتضمن حديثا عن مائة وأربعين شاعرا وذكراً لحوادث أيامهم لم يؤرّخ عن مولد شاعر

---

۱. من أمثال سعيد النفيسي في كتابه زندگينامه شيخ فريدالدين عطّار نيشابوري، وبديع الزمان فروزانفر في كتابه شرح احوال ونقد وتحليلِ آثار عطار، وعبدالحسين زرّين كوب في كتابه صداى بال سيمرغ "درباره زندگى وانديشه عطار".

ووفاته تاريخا كاملا يحدّد فيه اليومَ والشهر إلا فى حديثه عن ثلاثة شعراء هم: العطّار النيشابورى، وكمال الدين إسماعيل بن جمال الدين الإصفهانى(تـ ٦٣٥ هـ)، وأمير سيد حسينى الهروى(تـ ٧١٩هـ). فإن كان دولتشاه يهدف من وراء هذا العمل تزويرا لتاريخ وفيات الشعراء فكان باستطاعته أن يتعامل مع السنائى الغزنوى، والخاقانى الشَروانى، والنظامى الكنجوى، وجلال الدين الرومى وغيرهم من كبار الشعراء بمثل هذا الأسلوب إلا أنّه اكتفى فى حديثه عن هؤلاء الشعراء بذكر السنة دون تحديد اليوم أو الشهر ممّا يدفعنا إلى القول: بأنّ الشاعر قد اعتمد فى كلامه عن هؤلاء الشعراء الثلاثة على وثيقة تاريخية معينة؛ فما هى حقيقة هذه الوثيقة؟! فهذا هو اللغز!! ولكن ممّا لاشك فيه أنّ دولتشاه فى تأليفه لهذا الكتاب قد وقف على مصادر متعدّدة أشار إلى البعض منها؛ فمن هذه المصادر مؤلَّفات قيمة ونادرة حال الدهرُ بين بقائها والإفادة منها مثل: كتاب مناقب الشعراء وتاريخ آل سلجوق لمؤلِّفه أبى الطاهر الخاتونى، وكتاب تاريخ ومقامات الإسكندرى لمعين الدين النطنزى. فمن المحتمل إذن أن يكون دولتشاه قد اعتمد فى تقييده لتاريخ ميلاد هؤلاء الشعراء الثلاثة ووفاتهم على مثل هذه الكتب المفقودة؛ وهناك احتمال آخر وهو أنّ المؤرّخ قد اقتبس هذا التاريخ من على القَبْرِية الموضوعة على ضريح العطّار قبل ترميمه وإيجاد قبرية أخرى فى أيام الأمير عليشير النوائى والتى تمّ فيها نقش أبيات أبان ناظُمها عن تاريخ مُحَرَّفٍ لميلاد الشاعر ووفاته، بحيث ذَكَرَ تاريخَ وفاة الشاعر سنة ٥٨٦هـ وجعله متزامنا مع غزو هولاكو لنيشابور، فالخطأ فى هذا التاريخ المنقوش بيِّنٌ لا يحتاج إلى مناقشة. ومن المؤكّد أنّ هذه المعلومات التى جاء بها دولتشاه عن تاريخ ميلاد الشاعر ووفاته لم يقتبسها من الأبيات المنقوشة على القبرية الجديدة بل من المحتمل أنّه قد أخذها من على النقش القديم عند زيارته لقبر العطّار قبل ترميمه.

ولكن بقيت هنا نقطةٌ غامضةٌ فى كلام دولتشاه عن العطّار، والكلام للشفيعى الكدكنى، وهى تقييده لعام ميلاد الشاعر بثلاثة عشر وخمسمائة. وإذا رجعنا إلى أسلوب الخطّ القديم لرأينا أنّ عشر يحتمل أن تكون تصحيفا لكلمة خمسين، فمن المفترض إذن أن

يكون المقيّد فى المصدر الذى نَقَلَ عنه دولتشاه خمسين، فأخطأ المؤرّخ النقل فاستبدل خمسين بعشر، فعلى هذا الأساس من الممكن القول بأنّ العطّار وُلِد فى السادس من شعبان سنة ٥٥٣هـ ق وتُوُفّى فى العاشر من جمادى الثانية سنة ٦٢٧هـ.ق، فيكون قد عمّر أربعة وسبعين عاما؛ وهذا العمر معقول ويتّفق مع بعض التلويحات التى لوّح بها الشاعر فى آثاره ويكون قريبا ممّا توصّل إليه المرحوم بديع الزمان فروزانفر فى دراسته لحياة الشاعر.

شعر العطّار مرآة تصوّفه

لقد مرّ الشعر العرفانى فى مسيرة تطوّره بثلاث مراحل رئيسة، تتمثّل فى شعر السنائى الغزنوى، والعطّار النيشابورى ومولانا جلال الدين الرومى؛ (المصدرنفسه:۴۴؛ وصفا، مختصرى در تاريخ تحول نظم ونثر فارسى، ١٣٨٥ش: ۴٣) وقد أشاد الأخير بالدور المهم الذى قام به كلٌّ من السنائى والعطّار لدفع عجلة الشعر الصوفى إلى الأمام وتمهيد الطريق لغيرهما من الشعراء للخوض فيه، وأبان عن ذلك بقوله:

عطّار روح بود وسنائى دوچشم او　　　مـا از پى سـنائى وعطّـار آمديم

(السمرقندى، ١٣٨٢ش: ٩٥)

ـ فالعطّار كان روحًا والسنائيُّ عَيْنَيْه، ونحن قد جئنا بعد هما نقتفى أثرهما.

فالتراث الشعرى الذى خلّفه هؤلاءالشعراء يعدّ من أعلى النماذج فى الأدب العرفانى والصوفى.

وقد وقف العطّار جلّ طاقاته الفكرية فى سبيل استيعاب القضايا العرفانية ومعرفة دقائقها ومن ثمّ توظيف مقدرته الشعرية لبثّها بين النّاس. فجميع نتاجات العطّار الأدبية دون استثناء تتضمّن تفسيرا لبعض المفاهيم الصوفية، وتصويرا لمسعى السالک وعنائه فى سبيل الوصول إلى الحقيقة. فالعطّار وإن استفاد من تجارب الآخرين فى هذا المجال وتأثّر بهم إلا أنّه ما كان منتميا إلى طريقة معيّنة من طرق المشايخ الصوفية، فتصوّفه كان تصوّف ذاتيا يقترب إلى حدٍّ ما من مفهوم التصوف عند الغزالى؛ فقد جمع العطّار فى

تصوّفه بين الشريعة والطريقة والحقيقة، فالشريعة عنده عملا بأقوال النبى، والطريقة اقتداءً بسلوكياته وأفعاله، وأمّا الحقيقة فهى أحوال العارف نفسِه تنكشف له وهو فى طريقه للوصول إلى الكمال؛ ولا يصل إلى الكمال إلّا عن طريق الحبّ، والحبّ لا يكون حقيقة صوفية إلا إذا تحمّل السالک فى سبيل تحصيله مرارة الألم، لأنّ الألم مبدأ التصوّف وحافظ استمراريّته ودوامه، وبه يصل الإنسان إلى غايته من الكمال. (زرين‌كوب، صداى بال سيمرغ ١٣٨٣ش: ١٥٧ و ١٥٩) قد بذل الشاعر ما وَسَعَه من جهد فى سبيل تقرير هذا المبدأ التى استنبطه من أفكار إسلامية وأخرى دخلية أُخِذَت من ثقافات الأمم الأخرى، واعتمد فى ذلک على لغة الشعر لأنّها الأكثر مرونة فى تعاطى مثل هذه القضايا.

فشعر العطّار فى مجموعه يعدّ فنّا لاعتبارين: الأوّل لأنّه شعرٌ، والثانى نظرا إلى أنّه عرفان وتصوّف؛ فالتصوّف بحدّ ذاته يعتبر نوعا من أنواع الفنّ لأنّه ليس إلا تعاملا فنّيا مع المذهب وتعاطيا له على أساس هذه الفكرة. إذن فشعر العطّار فنّ مضاعف، فنّ يكمن داخل فنٍّ آخَر؛ ولايمكن لشخص أن يتمتّع بهذا النوع من الشعر، ويتذوّقه تذوّقا أدبيا دون التعرّف على كلتا الناحيتين منه. فالقراءة لشعر العطّار دون الاعتماد على المبادئ الصحيحة لقراءته ستنتهى بالحكم عليه بأنّ شعر ضعيف يخلو من الجمال ويدلّ على غباوة ناظمه وسذاجته. (شفيعى كدكنى، ١٣٧٨ش: ٢٨)

فالقارىء الذى اعتاد على تذوّق جماليات شعر الخاقانى، ومنوتشهرى (تـ ٤٣٢ هـ)، وأنورى (تـ ٥٨٣ هـ)، ووفّر لنفسه بالاعتماد على نتاجاتهم رصيدا ثقافيا خاصّا، وأراد أن يحكم من خلال ذلک على شعر العطّار فله الحقّ بعد ذلک أن يعتبره شاعرا ثرثارا مخرّفا. ولكن هذا القارىء إذا أمكنه أن ينفذ إلى عالم العطّار الثقافى، ويطّلع على ما كان يدور فى ذهنه فلاشک أنّه ستختلف وجهة نظره، ويراه شاعرا عبقريا فاق حدود الزمان والمكان. (المصدر نفسه: ١٧و١٨)

إنّ معظم الانتقادات التى وجّهها النقّاد لشعر العطّار ناتجة عن قيامهم بفرض جماليات شعر المدرسة الخراسانية على أطر جماليات الشعر العرفانى. (المصدرنفسه:٢١) وهناک انتقادات نتجت عن عدم معرفتهم بالمعجم الشعرى الذى استقى منه العطّار واعتمد عليه

فی نظم أشعاره؛ فمثلا بسبب تقفيته بين كلمتی «گُفْتْ» و«گرِفت»[1] رموه بأنّه يجهل موسيقا الشعر ولايتذوّقها، وأنّه بعمله هذا قد خلع من علی هيكل الشعر الفارسی ثياب الملوک الفاخرة وألبسه ثياب المتسوّلين البالية.

إنّ إصدار مثل هذا الحكم علی شعر الشاعر لاينشأ إلا عن جهل الدارس للمعجم اللغوی الذی استند إليه العطّار، المعجم الذی استمدّه الشاعر من بعض اللهجات الإيرانية الأصيلة الرائجة فی منطقته. ففی هذا المعجم يمكن تقفية "گرفت" مع "گفت" لأنّ "گرفت" تُلْفَظُ بضم الگاف والراء، إذن فموسيقا الشعر فی مثل هذه المواضع تامّة وقويمة، ولايشينها قول من استند فی إصدار الحكم عليها إلی اللغة الفارسية التی أصبحت مقرّرة فی العصر الراهن، لأنّ مثل هذا الحكم بعيد عن روح المنهج العلمی. (المصدر نفسه: ٢٥)

ومن الملاحظ كذلک فيما يتعلّق بالانتقاص من قيمة شعر العطّار أنّ مجموعة من الانتقادات التی وُجِّهَت إليه لا محلّ لها من الموضوعية، لأنّ العطّار لم يقل شيئا ممّا نقدوه لأجله. وهنا يجب التنبيه علی أنّ كثيرا من الأفكار السخيفة والمنحطّة، والأبيات الضغيفة والمعلولة لا تَمُتُّ بأيّة صلة إلی العطّار.

ومن المؤسف جدّا أنّ كثيرا من الأحكام التی أصدرها بعض المستشرقين والنقّاد المحلّيين علی شعر العطّار منذ زمن ليس بالبعيد قد اعتمدوا فيها علی آثار لايشکّ اليوم أحدٌ فی أنّها منحولةٌ باسم العطّار؛ فيجب علی الدارسين أن يفرّقوا بين العطّار الحقيقی وبين من تلقّب باسم العطّار من المتصوّفين الثرثارين المتبجّحين، وأن يَفْصِلُوا بين آثار هؤلاء وبين آثار العطّار ونتاجاته الأدبية التی أشار إليها فی مقدّمة كتابه مختار نامه

١.

پاک رو داند كه در أسرار عشق — بهتر از ما رهبر نتوان گُرُفْتْ
آنچه ما ديديم در عالم كه ديد — وآنچه ما گفتيم در عالمكه گُفْتْ

(العطّار، ١٣٧٧ش:٢٣١)

ـ فالسالک المخلص يعلم أنّه لايمكن أن يتّخذ لنفسه مرشدا يرشده إلی خفايا عالم الحبّ بأفضل منّا

ـ فمن رأی فی العالمين مثلما ما رأينا ومن قال مثلما ما قلنا.

الكتاب الذى قام بتأليفه فى أخريات حياته، وكلّ دراسة تهدف إلى تبيين تصوّر العطّار ومُعْتَقَدِه خارج إطار الآثار التى ذكرها الشاعر بنفسه تعتبر دراسة مناقضة لأصول البحث العلمى. (المصدر نفسه:۲۱ و۲۳)

منظومات العطار الحقيقية

أشار العطار فى مقدمة كتابة مختارنامه إلى مؤلّفاته الشعرية قائلا: أمّا بعد فإنّ جماعةً من أصدقائى الخُلَّصِ ورِفاقِى الأَحِبَّاء أعلمونى برغبتهم فى أن أقوم بإبداع نسق خاص للرباعيات قائلين: فبما أنّ الرباعيات التى تخلّلت الديوان كثيرةٌ غيرُ مُنَسَّقَةٍ وأنّ مملكة "خسرونامه" ظهرت إلى الوجود، وفشت أسرار "أسرارنامه" وانتشرت، وتجلت حقيقة "منطق الطير" فى رسالة الطيور المعّبرة عن عالم الأرواح ومراتب السلوك، وتجاوزت الحدَّ والغاية مضاضةُ المصيبة فى «مصيبت نامه» وتمّ الانتهاء من بناء ديوان «الديوان»، وجرى لحسن منفعة إبطالُ نظمِ منظومتى «جواهرنامه» و»شرح القلب»، حيث أبيدتا بالتمزيق والغسل، فلأجل ذا إن يكن ثمّة اختيارٌ وتصنيفٌ للرباعيات فستزدادُ هذه الرباعياتِ بالتنسيق جمالا ونظما، وبحسن الإيجاز بهاءً وررونقا.[۱]

ومن الملاحظ فى هذا النّص أنّه قد خلا من الإشارة إلى منظومة "إلهى نامه" التى هى من نتاجات العطّار الأدبية دون أدنى شكٍ، فلماذا؟!

إنّ الدراسات الحديثة أثبتت أنّ «خسرونامه» هو العنوان الحقيقى الذى وضعه الشاعر لهذه المنظومة التى تحمل عنوانا مزيفا باسم «إلهى نامه»، وأنّ الكتاب الذى عُنْوِنَ بـ

۱. أمّا بعد جماعتى از اصدقاء محرم واز احبّاء همدم... التماس نمودند كه چون سلطنتِ خسرونامه در عالم ظاهر گشت واسرار اسرارنامه منتشر شد وزبانِ مرغانِ طيورنامه، ناطقه ارواح را، به محلّ كشف رسيد، وسوز مصيبتِ مصيبت نامه از حدّ وغايت درگذشت وديوانِ ديوانْ ساختن تمام آمد، وجواهرنامه وشرح القلب –كه هر دو منظوم بودند – از سر سودا نامنظوم ماند كه خرق وغسلى بدان راه يافت؛ رباعياتى كه در ديوان است بسيارست واز زيور ترتيب عاطل... اگر انتخابى كرده شود واختيارى دست دهد، از نظم وترتيب، نظام وزينت او بيفزايد واز حسن ايجاز، رونق او زياده گردد. (العطّار، ۱۳۸۵ش: ۷۰ و۷۱)

«خسرونامه» واشتهر بين النّاس على أنّه من نتاجات العطّار هو في الحقيقة كتابٌ لشاعر مجهول، عنوانه «گل وهرمز» تناول فيه ناظمه قصّة رجل من سُلالَة مَلَكيّة باسم هرمز وعشيقته گل، فَنُسِب إلى العطّار جهلا لأنّ موضوعه ينطبق تماما على عنوان الكتاب الذى أشار إليه العطّار في مقدّمة منظومته مختارنامه. (العطار، ١٣٨٧ش: ٤٨ و٥١)

وهناک العديد من المنظومات العليلة التى عُرِفَت باسم العطّار وهى ليست من نتاجاته، بل من نتاجات شعراء العصور المتأخّرة، تلک العصور التى وصل فيها العرفان إلى غاية إسفافه وتنزّله؛ فأراد البعض من المحسوبيين على أهل العرفان أن يخلّدوا ما أنتجته قرائحهم العليلة فأضفوا اسم العطّار على نتاجاتهم، وبذلک لطّخوا اسم هذا الشاعر العارف بما لم يفُهْ به. (العطار، ١٣٨٣ش: ١٧)

وعلى كلّ حال فإنّ آثار العطار المحقّقة في ميدان الشعر والتى أشار إليها الشاعر شخصيا هى: خسرونامه = إلهى‌نامه، وأسرارنامه، ومنطق‌الطير، ومصيبت‌نامه، والديوان، ومجموعة من الرباعيات المسماة بـ «مختارنامه»؛ بالإضافة إلى كتابه المنثور تذكرة الأولياء والذى ضمّ فى معظمه تقارير عن أحوال كبار الصوفية وأقوالهم وعن هدى بعض الأئمّة وسلوكهم؛ فتناول أحوال الأئمّة جعفر الصادق(ع)، ومحمّد الباقر(ع)، وأبوحنيفة(ع)، ومحمّد بن إدريس الشافعى، وأحمد بن حنبل، وعدد من مشايخ الطوائف المختلفة من الصوفية. وجاء أصل الكتاب فى ثلاثة وسبعين ذكرا أو بابا إلا أنّه أضيف إليه، فيما بعد، خمسة وعشرين ذكرا شکک بعض الدارسين فى صحة نسبتها إليه. (زرين كوب، ١٣٨٣ش: ٥٢)

والشاعر فى جميع نتاجاته يصوّر للقارىء الجوّ العرفانى الذى كان يعيشه ويتفاعل معه بكلّ وجوده، فالحب (العشق) عنده فى جميع غزلياته بمختلف أنواعها حقيقة ملموسة وليس وَهْما وتخيّلا، وأنّه ناتج عن تجربة روحانية مفعمة بالصدق والتضحية. (المصدر نفسه: ٦٢)

وأمّا قصائده فيبدو فيها تأثّره بالسنائى الغزنوى والخاقانى الشروانى إلا أنّها تميزت عن قصائدهما بما فيها من وجد وشوق وحرقة؛ وحملت فى معظمها معنى التفكير فى الموت وحقيقته. ولكن هذه الحقيقة التى لا مفرّ منها لم تكن عند العطّار مدعاة يأس

وقنوط وجريان في عالم من الظلمة والحلكة كما هي عند بعض الشعراء، (المصدر نفسه: ۶۰و۶۱) بل كانت مدعاة سعيٍ وجِدّ واستعداد لمواجهتها، لأنّ الموت عنده ميلاد جديد ومرحلة انتقال من حياة إلى حياة، يقول في إحدى قصائده معبّرا عن هذا المعنى:

وقت كوچست الرحيل اى دل ازين جاى خراب

تا ز حضرت ســوى جانت ارجعي آيد خطاب

(العطّار، ۱۳۷۷ش: ۵۱)

- يا فؤادي لقد حان وقت الرحيل فارحل عن هذا المكان الخَرِبِ كي تكون نفسُك مؤَهَّلة لمخاطبة الرّب إياها بقوله: ﴿يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ۞ ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً ۞ فَادْخُلِي فِي عِبَادِي ۞ وَادْخُلِي جَنَّتِي﴾ (الفجر: ۲۷-۳۰)

وقد اشتملت قصائد العطّار على معان زهدية تحذّر الإنسان من الإنزلاق في وادي الهوى وتحثّه على التمسّك بشرع الله وخير مثال على ذلك قصيدته في مدح النبي (ص) والتي أكد فيها على أن لا نجاة إلا في اتّباع شريعة المصطفى الذي اصطفاه الله لهداية النّاس.

واما رباعياته فقد فَصَلَها الشاعر عن ديوانه، على خلاف عادة شعراء عصره، ورتّبها في كتاب مستقل باسم مختارنامه، (العطار، ۱۳۸۶ش: ۱۱) وقسّمها إلى خمسين بابا مُعَنْوَنَاً، بحيث يحتوي كلّ باب على مجموعة من الرباعيات في موضوع واحد. تبدأ هذه المنظومة على عادة العطّار في إنشاء منظوماته بتوحيد الله ومدح النبيّ ثمّ تعالج قضايا ذات صلة بالتصوّف.

وفي منظومته اسرار نامه (زرين كوب،۱۳۸۳ش: ۸۲) والتي تُعدّ من أمّهات كتب أهل التصوّف والعرفان، أفصح فيها الشاعر عن غوامض فن التصوّف بالشرح والتفسير. فهو في هذه المنظومة لم يعتمد على قصّة رئيسة كما في منطق الطير، ومصيبت نامه وخسرونامه = إلهي نامه، وإنّما تتألّف المنظومة من اثنتين وعشرين مقالة تقوم كلّ مقالة بشرح أصل من أصول التصوّف وتحتوي المقالات على حكايات وتمثيلات لتقرير المعنى في ذهن

المتلقى.

وقد جاءت منظومة خسرونامه = الهی‌نامه، مختلفة عن نظيرتها اسرارنامه، حيث تتناول حكايات وتمثيلات فرعية فى إطار القصة الرئيسة، فلولا هذه الحكايات لما خرجت القصة من الرتابة التى كادت أن تطرأَ عليها بسبب خلوّها من المفاجآت، واعتمادها على الحوار فقط. فالحوار الذى يشكل الجانب المهم من هذه المنظومة قد أجراه الشاعر بين الخليفة العارف وابنائه الستّ، حيث وجّه الخليفة لكلّ واحد منهم سؤالا عمّا يتمنّاه ويتطلّع إليه، فأبان الأوّل عن مكنون فؤاده قائلا: قد رُوِى عن السادة الأفاضل أنّ لملک الجانّ ابنةً عذراءَ حسناءَ، لا مثيل لها بين البرية ولا نظير، فإن أتمكن من تحقيق أمنيتى بالوصول إليها فلن أتطلّع إلى شىء بعدها حتى قيام الساعة. (العطار، ۱۳۸۷ش: ۱۳۱)

وأجاب الثانى: يا أبتاه، إنى أريد أن أَتْقِنَ فنّ السحر وأكونَ من المَهَرَةِ البارعين فيه. (المصدر نفسه: ۱۷۷) وتقدّم ثالث أولاده وهو مثال فى الكمال، فترجم لأبيه عن حاله قائلا: هناک كأس يُمَكّن صاحبه من الإحاطة بجميع شوؤن العالم (كأس جمشيد) فإنّ غايتى تنحصر فى الوصول إليه ولا تتعدّاه إلى شىء آخر كمنصّة الحكم وجلالها. (المصدر نفسه: ۲۲۰) وقال الرابع وهو رجل حسن الرأى والمشورة وكلّه سكون وطمأنينة، بأنّ كلّ ما أتمنّاه فى هذه الدنيا هو الظَّفرُ بماء الحياة. (المصدر نفسه: ۲۶۸) وجاء الخامس وهو فى منتهى التهلّل والإشراق، فخاطب أباه قائلا: يا بحر الأسرار، فإنّى لا أريد شيئا إلاّ ذلک الخاتم الذى صار به سليمان فى ملكه متفرّدا متميزا. (المصدر نفسه: ۳۰۵) وأمّا السادس فَمَثَلَ أمام أبيه بقلب يفيض بالأسرار، وهو الذى قد نال بفضل فصاحة لسانه كلّ سؤدد وفخار، فقال: إنّ ما أتمنّاه على الدّوام، أنّ تكون لى حرفةٌ تُمَكنُنِى على مرّ العصور والأيام، من تحويل المعدن الخسيس إلى أحجار كريمة كاللؤلؤ والمرجان. (المصدر نفسه: ۳۸۴)

فالشاعر فى هذه المنظومة العرفانية قد جعل أبطال هذه القصّة والذين تجسّدوا فى الخليفة وأبنائه رموزا عن الإنسان وحالاته النفسية وصراعه الدائم مع ميوله ونزعاته

المادّية؛ وقد قام الخليفة بدور المرشد الذى يسعى إلى تحويل المآرب المادّية إلى أهداف روحانية.

وفى منظومة مصيبت‌نامه يصّور الشاعر مسعى السالک وعناءه فى سبيل وصوله إلى الحقيقة؛ فيمرّ فى رحلته الخيالية بكائنات مختلفة استخدمها الشاعر كرموز تُجسّد للمتلقّى حقيقة المقامات التى يواجهها السالک فى معراجه صوب الحقيقة العظمى؛ فيلتقى بجبريل، وإسرافيل، وميكائيل، وملک الموت، واللوح، والقلم، والجنّة، والنّار، والجنّ، والشّيطان، وبعدد من الأنبياء ومنهم الرسول محمّد(ص)، ثمّ يواصل سلوكه بتوجيه من الرسول إلى أن يلتقى بالروح والتى تمثّل فى المعجم الصوفى عند العطّار مقام التوحيد. وقد أجرى الشاعر حوارا بين السالک وبين كلّ كائن مرّ عليه وبعد كلّ لقاء يرجع السالک إلى شيخ الطريقة فيفسّر له حقيقة هذا الكائن وما يرمز إليه، ثمّ يحثّه على مواصلة طريقه والانتقال إلى مرحلة أخرى من مراحل سلوكه.

ومن اشهر كتب العطارالتى تناول فيها مراحل السلوک منظومته منطق الطير والتى تعدّ من أعظم النتاجات العرفانية فى الأدب العالمى، ومن الممكن تصينفها فى المرتبة الثانية بعد مثنوىّ مولانا جلال الدين الرومى. (العطار، ۱۳۸۳ش: ۱۵)

ولقصّة هذه المنظومة سوابق فى الفكر الصوفى، فقد سبق العطّارَ كلٌّ من ابن سينا (تـ۴۲۷هـ) وأبى الرّجاء الجاجى(چاچى) الطاشقندى(تـ ۵۱۶هـ) والأخوين الإمام أبى حامد محمّد الغزالى(تـ۵۰۵ هـ) وأحمد الغزالى(تـ۵۱۷هـ) فى الحديث عن رحلة الطيور. ويمكن اعتبار هذه النتاجات من أهم المصادر التى اعتمد عليها العطّار فى صياغة القصّة الرئيسة لمنظومته منطّق الطير، وإن اختلفت عن سابقاتها فى التفاصيل والجزئيات؛ كما أنّه قد تأثّر بأقوال من سبقه فى جميع تمثيلاته وحكاياته التى تخللت قصّته الرئيسة. وهذا لا ينقص من عظمة العمل الذى قام به الشاعر لأنّه استطاع وبكلّ براعة أن يُبدِع من هذه الحكايات والتمثيلات المبعثرّة بناءاً أدبيّا متكاملا، احتوى على استنتاجات قيمة ورائعة أصبحت زادا لمن أراد أن يسلک سبيل التصوّف والعرفان. (المصدر نفسه: ۲۶ و ۲۹)

تحكى هذه المنظومة قصّة مجموعة من الطيور قررّت البحث عن الحقيقة العظمى المتجلّية فى الـسيمرغ «العنقاء» فتوجّهت وبإرشاد من الهدهد نحو جبل «قاف» مُقامِ العنقاء، وكان طريق الوصول إلى هذا المكان المقدّس طريقا طويلا وشاقّا تتخلّله سبعة أودية، فتراجع البعض عن فكرة البحث، وواصل البعض الآخر مسيرته، ولكن لم يتمكن من الوصول إلى الجبل المنشود إلا ثلاثون طائرا. وقد تعمّد العطّار استخدام هذا العدد ليقيم جناسا بين سيمرغ اسم ملك الطيور وبين سى مرغ(ثلاثين طائرا) كى يتسنّى له من خلال هذا الجناس تقرير حقيقة الفناء فى الله. (زرين كوب، ۱۳۸۳ش: ۹۰ و۹۲)

فالهدهد فى هذه القصّة رمز للمرشد، والطيور وأنواعها كناية عن السالك وما تمرّ عليه من أحوال وهو فى طريقه للوصول إلى الحقيقة، والسيمرغ رمز للحقّ جلّ جلاله، والأودية السبعة هى مقامات السلوك عند العطّار فى معجمه الصوفى الخاصّ به وهى: الطلب، والعشق، والمعرفة، والاستغناء، والتوحيد، والحيرة، ووادى الفقر والفناء. (المصدر نفسه: ۹۳؛ وسجادى، ۱۳۸۷ش: ۳۰) وقد استطاع العطّار وببراعة أنّ يصوّر من خلال هذه المنظومة ومنظوماته الأخرى صلة الحقّ بالخلق وما يكتنف طريق الوصول إلى الحق من عراقيل ومتاعب.

النتيجة

وقد توصلت هذه الدراسة إلى عدة نتائج من أهمها:

ـ أنّ آثار العطار المحقّقة فى مجال الشعر هى: خسرونامه = إلهى‌نامه، وأسرارنامه، ومنطق‌الطير، ومصيبت نامه، والديوان، ومجموعة من الرباعيات المسماة بـ «مختارنامه»؛ بالإضافة إلى كتابه المنثور تذكرة الأولياء والذى ضمّ فى معظمه تقارير عن أحوال كبار الصوفية وأقوالهم وكلّ نتاج نسب إلى العطار خارج هذا الإطار الذى حدّده الشاعر بنفسه لايوثق بصحته.

ـ أن جميع نتاجات العطار مشحونة بالمعانى والمفاهيم العرفانية التى أبان عنها الشاعر وفق تذوّقه الخاص بعيدا عن الموضوعية فى إطار بنية شعرية متماسكة اعتمد

فيها على قصص وتمثيلات متنوّعة.

ـ أن العطار كوّن لنفسه معجما صوفياً خاصاً يختلف في معظمه عمّا كان دارجا عند الصوفية، ولاسيما في ما يتعلّق بالمقامات.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الحموي، ياقوت. ١٩٩٠م. *معجم البلدان.* بيروت: دار الكتب العلميّة.

زرّين كوب، عبدالحسين. ١٣٨٣ش. *حكايت همچنان باقي.* طهران: دار سخن للنشر.

زرين كوب، عبدالحسين. ١٣٨۴ش. *سيري در شعر پارسي.* طهران: دار سخن للنشر.

زرّين كوب، عبدالحسين. ١٣٨٣ش. *صداي بال سيمرغ (درباره زندگي وانديشه عطّار).* طهران: دار سخن للنشر. سجّادي، سيد ضياء الدين. ١٣٨٧ش. *مقدّمه اي بر مباني عرفان وتصوّف.* طهران: مؤسسة سمت.

السمرقندي، دولتشاه.١٣٨٢ش. *تذكرة الشعراء.* تحقيق: إدوارد براون. طهران: دار أساطير للنشر.

شفيعي كدكني، محمد رضا. ١٣٧٨ش. *زبور پارسي (نگاهي به زندگي وغزل هاي عطار).* طهران: دار آگاه للنشر.

صفا، ذبيح الله. ١٣٨۵ش. *تاريخ ادبيات ايران (خلاصه جلد أوّل ودوّم).* طهران: دار ققنوس للنشر.

صفا، ذبيح الله. ١٣٨۵ش. *مختصري درتاريخ تحول نظم ونثر پارسي.* طهران: دار ققنوس للنشر.

العطار النيشابوري، فريد الدين. ١٣٨۴ش. *اسرار نامه.* دراسة وتحقيق: سيد صادق گوهرين. طهران: دار زوّار للنشر.

العطار النيشابوري، فريد الدين.١٣۴۶ش. *تذكرة الأولياء.* دراسة وتحقيق: محمد قزويني. طهران: المكتبة المركزية.

العطار النيشابوري، فريد الدين. ١٣٧٧ش. *الديوان.* دراسة وتحقيق: محمود علمي. طهران: دار جاويدان للنشر.

العطار النيشابوري، فريد الدين. ١٣٨٧ش. *إلهي نامه.* دراسة وتحقيق: محمد رضا الشفيعي الكدكني. طهران: دار سخن للنشر.

العطار النيشابوري، فريد الدين. ١٣٨۶ش. *مختارنامه.* دراسة وتحقيق: محمد رضا الشفيعي الكدكني. طهران: دار سخن للنشر.

العطار النيشابوري، فريد الدين. ١٣٨۵ش. مصيبت *نامه.* تصحيح: نوراني وصال. طهران: دار زوّار

للنشر.

العطار النيشابوری، فريد الدين.۱۳۸۳ش. *منطق‌الطير*. دراسة وتحقيق: محمد رضا الشفيعی الكدكنی. طهران: دار سخن للنشر.

العوفی، سديدالدين محمّد. ۱۳۳۵ش. *لباب‌الألباب*. دارسة وتحقيق: سعيد نفيسی. طهران: منشورات مكتبة ابن سينا.

فروزانفر، بديع‌الزمان. ۱۳۵۳ش. *شرح احوال ونقد وتحليل آثار شيخ فريدالدين محمّد عطّار نيشابوری*. طهران: دار دهخدا للنشر.

نفيسی، سعيد.۱۳۸۳ش. *زندگينامه فريد الدين عطّار نيشابوری*. طهران: دار إقبال للنشر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثانى ـ صيف ١٣٩٠ش / حزيران ٢٠١١م

زرين‌كوب وآراؤه النقدية

(من رجال الأدب الفارسى المعاصر)

طيبة براتى*

الملخص

تتّسم دائرة الأدب والنقد الحديث بالانفتاح والسعة بحيث لايمكن الإحاطة بها كلّها والتحدث عن كل الأنماط الأدبية من شعر، ومقالة، وصحافة، ومسرح، وقصة، وغيرها من الأمور التى أثّرت على الأدب الحديث؛ فإنّنا لن نستطيع الإلمام بكل ذلک بل سنكتفى بالحديث ـ وبصورة عابرة ـ عن تعريف النقاد الإيرانيين الذين اهتمّوا بمعالجتها خلال العصر الحاضر ونبيّن آراءهم النقدية فى الموضوعات المختلفة حتى نتعرّف من خلالهاعلى زوايا من الآراء النقدية الحديثة فى الأدب الفارسى، لأنّ هؤلاء النقاد كانوا روّاد النقد الحديث الذين برزوا على ساحة الأدب الفارسىّ فى السنوات الأخيرة. ومن أبرز هذه الشخصيّات وأكثرها نفوذا فى مجال النقد والأدب هو عبدالحسين زرين كوب الذى كان يجيد اللغتين الفارسّية والعربية وآدابهما، فضلاً عن إلمامه الشامل باللغتين الإنجليزية والفرنسية؛ وإنّ معرفته بهذه اللغات أدّت إلى تأليف كتب قيمة ونفيسة فى الحقول الأدبية والنقدية، وأخرج النقد الفارسىّ من نطاقه الضيّق وفتح الطريق للنقاد المحدثين الإيرانيين حتى ينشطوا فى هذا المجال أكثر فأكثر. ونستعرض فى هذه المقاله بعض آرائه النقدية.

الكلمات الدليلية: زرين كوب، النقد، الآراء، الأدب، الفكر.

---

*. أستاذة بجامعه آزاد الإسلامية فرع طهران شمال.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى.

Afsanhbarati49@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٣/٢٧هـ . ش   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٥/١٤هـ . ش

المقدمة

الفترة المعاصره كانت حافلة بالعديد من القضايا السياسية والاجتماعية التى طرأت على الأدب الفارسى التقليدى وأثّرت على الأدب الحديث وجعلته يبدو فى صورة غير تلك الصورة التى اهتّم بها الأدب الفارسى طوال قرون عديدة سالفة. فإننا لن نستطيع الإلمام بكل هذه القضايا بل سنكتفى بالحديث - و بصورة عابرة - عن بعض القضايا التى اهتم بمعالجتها النقاد الإيرانيون خلال العصر الحاضر.

وفى حقل النقد الأدبى فإنّه لايوجد فى الأدب الفارسى الجديد شيء باسم المذهب الأدبى والنقدى بمعناه الدقيق كما هو موجود فى الغرب منذ قرنين. فالنجوم الزاهرة فى سماء الأدب الفارسى ونقده كثيرة كأمثال صورتگر، وصادق هدايت، وسعيد نفيسى، وعباس إقبال، ورضا زاده شفق، ومحمد على فروغى، وقاسم غنى، وبرويز خانلرى، ورشيد ياسمى، وإبراهيم پورداود، وبديع الزمان الخراسانى، ومحمد فرزان، وعبد العظيم خان قريب، ووحيد دستجردى، وحسين مسرور، ومحمد على جمالزاده، والميرزا محمود خان غنى زاده، ومحمد على خان تربيت، وحسين كاظم زاده إيرانشهر، وعليرضا صبا، وإبراهيم الفت، وإيرج جلال الملک، وحيدر على كمالى، وحسينعلى خان قزل أياغ، وأديب السلطنة، والحاج الميرزا يحيى شاهزاده، ومحمد هاشم ميرزا، والأديب البيشاورى، وشمس العلماء قريب المتخلص بالربانى، وحاج سيد نصرالله ربانى، وحاج سيد نصرالله نقوى، ومحمد معين، ونيما يوشيج، ومجتبى مينوى، وعلى أكبر فياض، وغلامعلى رعدى آذرخشى، وفريدون توللى، ونادر نادرپور، وأخوان ثالث ، وأحمد شاملو، وفاطمة سياح، وعلى دشتى؛ فهؤلاء الأدباء قاموا بنشاطات كثيرة فى مجال الأدب واعتبروا من روّاد النقد الأدبى الحديث. ونحن فى هذه الدراسة لايسعنا أن نتطرّق لجميعهم، ولكننا سنغترف بقدر ما نستطيع من معين آراء أحدهم وهو الدكتور عبدالحسين زرين كوب الكاتب والناقد الذى غاب نجمه فى السنوات الأخيرة.

ترجمة حياته

ولد زرين كوب سنة ١٣٠١ش فى بروجرد. أنهى دراساته الابتدائية هناک ثم هاجر

إلى طهرانَ وأكمل دراسته فی المدارس الثانوية، ثم دخل دارالمعلمين لإكمال دراسته وبدأ الدراسة فی فرع اللغة الفارسية وآدابها ونال شهادة الليسانس فيها. وتابع دراسته فی هذا الفرع حتی نال شهادة الدكتوراه، حيث تخّرج سنة ١٣٣۴ش وأعدّ أطروحته فی موضوع «نقدالشعر».

أصبح الدكتور زرين كوب سنة ١٣٣۴ش أستاذاً مشرفاً ونال كرسی التدريس فی الجامعة فقام بالتدريس فی كلية الشريعة فی مجال تاريخ المذاهب، وتاريخ الكلام ومجادلات الفرق، وتاريخ الإسلام، وتاريخ التصوف والعرفان الإسلامی ثمّ اشتغل بالتدريس فی كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة طهران عام ١٣۴٩ش.

سافر الدكتور زرين كوب للقيام بالبحوث العلمية إلى الهند وباكستان وروسيا وتركيا وأكثر البلدان العربية؛ واشتغل بالتدريس فی جامعتی «كاليفرنيا» و«برينستون» فی الولايات المتحدّة وقام بالتحقيق العلمی فی لندن، وجنيف وروما بضع سنين إلى جانب اشتراكه فی المؤتمرات العليمة العالمية منها: المؤتمر الإسلامیّ الخامس فی بغداد والمؤتمرالدولیّ الاستشراقیّ فی الهند ومؤتمرالمؤرخين فی فينّا بنمسا ومؤتمر تاريخ الأديان فی جنيف؛ وكان ممّثل الجمهورية الإسلامية الإيرانية فی المؤتمر الذی أقيم لتكريم حافظ الشيرازی فی دوشنبه عاصمة طاجيكستان.

يعدّ زرين كوب من المؤلفين الكبار والباحثين المشهورين فی إيران، وكان يجيد اللغتين الفارسّية والعربية وآدابهما فضلاً عن إلمامه الشامل باللغتين الإنجليزية والفرنسية. وإنّ معرفته بهذه اللغات أدّت إلى معرفته بالآداب الأخرى وتأثره بها.

نتاجاته الأدبية

ألّف زرين كوب كتباً قيمة ونفيسة فی التاريخ، ونقد الشعر، والتصوف، مما يدلّ على قدراته الواسعة فی البحوث العلمية المختلفة. شارك فی كتابة قسم التاريخ الإيرانی والتصوف والأدب الفارسی للموسوعة الإسلامية (طبع ليون)؛ وساعد غلامحسين مصاحب فی تأليف الموسوعة الفارسية، فكتب العديد من مقالات تاريخ الأدب فی هذه

الموسوعة. (برقعی، ۱۳۷۳ش: ۱۶۵۶ و۱۶۵۷)

طُبِعَت لزرين كوب مؤلَّفات كثيرة منها:

۱. فلسفه شعر یا تاریخ تطور شعر وشعراء در إیران (فلسفة الشعر أو تأريخ تطور الشعر والشعراء)۱۳۲۳ش.

۲. بنیاد شعر فارسی (مترجم) الطبعة الأولی بعنوان «منابع شعر پارسی» ۱۳۲۶ش.

۳. أدبیات فرانسه در قرون وسطی (الأدب الفرنسی فی القرون الوسطی- مترجم) ۱۳۲۸ش.

۴. أدبیات فرانسه در رنسانس (الأدب الفرنسی فی عهد النهضة مترجم) ۱۳۲۸ش. ثمّ طُبِعَ الکتابان الأخیران فی مجلد واحد بعد التنقیح وإعادة النظر فیهما تحت عنوان "أدبیات فرانسه در قرون وسطی ورنسانس".

۵. متافیزیک (مترجم) مع التعلیقات والإضافات.

۶. دو قرن سکوت (۱۳۳۰) قصة الحوادث التاریخیة منذ الهجمة العربیة حتی ظهور الدولة الطاهریة وعالج فیه أثرات النفوذ العربی فی إیران.

۷. شرح قصیده ترسائیه للخاقانی (۱۳۳۲ش) مترجم مع التعلیقات والتحقیق.

۸. قرائت فارسی وتاریخ أدبیات (۱۳۳۵ش) کتاب مدرسی بالتعاون مع أربعة أشخاصٍ.

۹. فن شعر (۱۳۳۷ش) مترجم.

۱۰. نقد ادبی (۱۳۳۸ش) بحوث فی الأصول والأسالیب النقدیة مع دراسة فی تاریخ النقد والنقاد.

۱۱. ارزش میراث صوفی (۱۳۴۲ش) فی التصوف الإسلامی.

۱۲. تاریخ إیران بعد از إسلام (۱۳۴۳ش).

۱۳. با کاروان حلّه (۱۳۴۳ش) موسوعة فی النقد الأدبی.

۱۴. دائرة المعارف الفارسیة لغلامحسین مصاحب (۱۳۴۵ش) حیث قام بإعداد المقالات التاریخیة لتاریخ إیران بعد الإسلام والتصوف والکلام والثقافه والمذاهب

الإسلامية والتعريف بالكتب الفارسية والعربية وشعراء الفرس والعرب وكتّابهما.

١٥. شعر بی دروغ، شعر بی نقاب (١٣٤۶ش) كتاب نقدى مع ملاحظات تطبيقية حول الشعرالقديم والجديد والتعريف بالمدارس الشعرية والفنون الشاعرية.

١۶. بامداد اسلام (١٣٤۶ش) قصة بداية الإسلام وانتشاره حتى نهايه العصر الأموى.

١٧. تک درخت (١٣٤٧ش) قصة رمزية فلسفية.

١٨. كارنامه إسلام (١٣٤٨ش) يشتمل على التأثير العلمى لفلاسفة المسلمين فى العلوم المختلفة (الجبر والكيمياء والفيزياء والحساب).

١٩. از كوچة رندان (١٣٤٩ش) حول الحياة الفردية والأدبية لحافظ الشيرازى ونقد أشعاره وبيئة شيراز السياسية والاجتماعية أيام شاه مسعود. (١٣٥١ش)

٢٠. يادداشت ها وأنديشه ها ويشتمل على أربع وثلاثين مقالة.

٢١. فرار از مدرسه (١٣٥٣ش) الحياة الفردية والفكرية للإمام محمد الغزالى.

٢٢. نه شرقى، نه غربى، انسانى (١٣٥٣ش) يشتمل على أربع وثلاثين مقالة.

٢٣. تاريخ در ترازو (التاريخ فى الميزان ١٣٥٤ش).

٢٤. از چيزهاى ديگر (١٣٥۶ش) ويشتمل على تسع عشرة مقالة.

٢٥. أرسطو وفن شعر (١٣٥٧ش) مترجم وأعيد الطبع والنظر فى أصل كتاب أرسطو مع مقدمة مفصلّة.

٢۶. نقد أدبى (١٣٥٨ش) بالتعاون مع السيد حميد زرين كوب.

٢٧. جستجو در تصوف إيران (١٣۶٢ش).

٢٨. دنباله جستجو در تصوف إيران (١٣۶٢ش).

٢٩. با كاروان أنديشه (١٣۶٣ش) مشتمل على تسع مقالات.

٣٠. سيرى در شعر فارسى (١٣۶٣ش) بحوثٌ نقدية فى الشعر الفارسى وتطوراته.

٣١. سرّ نى (١٣۶٤ش) فى شرح المثنوى المعنوى ونقده.

٣٢. تاريخ مردم إيران (١٣۶٤ش) تاريخ إيران قبل الإسلام.

٣٣. دفتر أيام (١٣٦٥ش) مشتمل على عشرين مقالةً (مجموعة من الأقوال والأفكار والبحوث).

٣٤. تاريخ مردم إيران (١٣٦٥ش) منذ نهاية الدولة الساسانية حتى نهاية الدولة البويهية.

٣٥. بحر در كوزه (١٣٦٦ش) كتاب نقدى لقصص المثنوى المعنوى وتمثيلاته.

٣٦. نقش بر آب (١٣٦٨ش) دراسة تطبيقية مشتملة على سبع عشرة مقالةً حول شعر حافظ.

٣٧. كلشن راز، النثر الفارسى قديما وبحوثٌ فى الأدب المقارن.

٣٨. در قلمرو وجدان (١٣٦٩ش) دراسة فى العقائد والمذاهب والأساطير.

٣٩. پله پله تا ملاقات خدا (١٣٧٠ش) حول الحياة الفردية والفكرية لمولانا جلال الدين الرومى الملقب بالمولوى وتعرّفه على شمس التبريزى وتأثره به.

٤٠. پير كنجه در جستجوى ناكجا آباد (١٣٧٢ش) حول الحياة الفردية والأدبية للشاعر الإيرانى نظامّى الكنجوى.

٤١. تاريخ ايران بعد از إسلام (المجلد الثانى).

ولزرين كوب مقالات متعددة حول النقد والأدب والتاريخ منها: سعدى فى أوروبا، وأبيقور وفلسفته، وتاريخ النقد الشعرى فى إيران، والشاهنامة وأيلياد، والدفاع عن الإنسان والدفاع عن سقراط، والباب الأخير لكليلة ودمنة، ونقد الشعر فى أوروبا، وفى التجدد الأدبى ومستقبل الشعر، والصلح والمصالحة مع الأدب، والفلسفة والفنّ، ومن صباحتى نيما، وأفلاطون فى إيران، وشرح أحوال العطار ونقد آثاره الأدبية وتحليلها، والملاحظات النقدية فى باب تاريخ ايران وكمبريج.

آراؤه النقدية

١. تأكيده على النقد السليم والإنصاف

كان زرين كوب يؤكّد على سلامة النقد وبعده عن التعصب المقيت مما أدّى إلى

اتّصاف معظم كتبه بهذه الصفة، لأنه كان يتتّبع نقائص آثاره متجنباً العصبيات فنراه فى الطبعة الثانية من كتابه «دو قرن سكوت» يقول: «قبلت الآراء النقدية التى أبداها أصحاب التخصص والنقاد حول الطبعة الأولى من كتابى «دو قرن سكوت» وشكرتهم على هذه الأراء متفحصاً لها ولاأرى أى مانع فى قبول الآراء الصائبة كما أنّنى لاأسمح لنفسى أن أدافع عن الأخطاء التى ارتكبتها متعنتا ومعاندا.» (زرين كوب، دو قرن سكوت، لاتا: ۱۹) وهكذا نرى زرين كوب فى كلامه هذا عالماً متواضعاً يحاول الوصول إلى الحقيقة، ملتزما بالروح العلمية والإنصاف ومتجنبا العصبية المريرة. وحينما كتب الدكتور زرين كوب نقدا على كتاب «از ديار آشتى» للشاعر الإيرانى المعاصر فريدون مشيرى، علّق مشيرى على نقده قائلاً: «بعد مرور خمسين عاماً على تجاربى الشعرية وبعد نظمى لاثنى عشر ديواناً شعرياً وبعد مواجهتى طوال هذه الفترة آراء مختلفة تنبع عن الخصومة والصداقة اعتبرتُ ما قاله الأستاذ زرين كوب عن كتابى «از ديار آشتى» موضوعيا معتمدا على الحقيقة عينها...» (دهباشى، ۱۳۷۹ش: ۱۰۴)

۲. الاعتماد على الدراسات العلمية والاجتناب عن النقد القبيح

يعتقد زرين كوب أنّه يجب أن لايُفصَل النقد عن التاريخ والفلسفة وأن يُعتمَد فى النقد على المراجع الأصيلة والبحتة والدراسات العلمية الدقيقة والنقد التاريخى، وذلک لتجنّب أى تحّيز يسبّب المنازعات والخصومات؛ ويقول عن أسلوبه النقدى:

«اجتنبتُ فى النقد الشعرى عمّا يورد النقّاد من مشاجرات جدّية يقعون فيها يومياً. لأنّ المشاجراتِ هذه، تحتاج إلى بيئة تفاهميّة متبادلة وبدون هذه البيئة لايمكن أن نعتبر الآراء النقدية فى الأوساط العلمية نقدا حقيقيا، بل يمكن أن نعدّها مناسبة للأسواق وإن كان هذا النوع من النقد يؤول بعد أعوام إلى الضعف وليس من العجب ولكن ما يزيد من أسفنا هو أنّ النقد السوقى كما يُعرَض فى الجرائد والمجلات والصحف اليوميّة، يعتبر نقداً عابراً ومهملاً ومُعرِضاً ذا نزعة شخصية، ويبتعد دون ريب عن التقييم الصحيح كل يوم؛ والذى يحول دون النقد الصحيح ليس الوصول إلى المعرفة الصحيحة والحكم الخالص

بالاعتماد على النقد التاريخى بل ما يؤدّى إلى صعوبة النقد هو فقدان المصادر الكاملة والكافية، أو ضيق الوقت. (دهباشي: ۶۵۴)

ويهاجم زرين كوب النقد القبيح، ويقول : «يسعى النقّاد فى نقدهم إلى فرض السنن والقواعد على العبقريات – كالموهبة – لكنّه مستحيل بشأن العبقرى الحقيقى؛ هناك فرق بين الموهبة التى تكون تحت سيطرة الإنسان والعبقرية التى يكون الإنسان تحت أمرها، ومن مؤشرات هذه العبقرية هى الجرأة – ليست الوقاحه المختصة بالمواهب الضعيفه – وفى الحقيققه الإبداع الحقيقيّ مستحيل دون هذه الجرأة. ومع هذا ليس للناقد المهتم بالشكل جرأة وعبقرية – يمكننا أن نصنّف أدباءنا القدامى فى هذا النطاق– لأنّ العبقرية شيء رمزى وبعيد المنال، ولكنّ الناقد يستوعب الموهبة ويكتسبها ويتسمّد من جميع أجهزته وإمكانياته والنظريات النقديه: كالنظرية الجمالية، وعلم الاجتماع، والشكلانية الأدبية، وهلّم جّرا.» (زرين كوب شعر بى دروغ، شعر بى نقاب، ۲۵۳۵ شاهنشاهى: ۱۶و۱۷)

۳. طريقته النقدية

يرى زرين كوب أنّ للأدب الفارسى مدارس نقدية فيقول: «فى نقد الشعر مدارس نشيطة مؤثرة وقديمة وهى: المدرسة اللغوية والتى انبثقت منها الأسلوبيه، والمدرسة التاريخية والتى نتج منها تاريخ الأدب. والمدرسة الفلسفية فى الأخلاق والتربية وحتى علم النفس ...» (المصدر نفسه: ۱۷) ويدعو زرين كوب إلى رعاية الإنصاف فى الاستقاء من هذه المدارس ويقول: «إنّ الاستخدام المعتدل لهذه المدارس ساعد الناقد على فهم الشعر والحكم عليه. لكن الناقد الذى يهرب من التقليد دائماً لايكون نقده وتحليله تعليمياً ومبيناً.» (المصدر نفسه: ۱۷)

«وفى الحقيقة إنّ زرين كوب طرح خطة كلّية بين النظرة الكلاسيكية الإيرانية والأدب الجديد وتسبّب فى نشأة آراء نقدية جديدة تخلّلت القضايا النقدية المتنوعة وافتتح السبل الموزونة فى حقل النقد الأدبى الإيرانى.» (دهباشي: ۳۹۶۹) قد نشر الأستاذ زرين

كوب نقده الأدبى عندما كانت صورة العلوم البلاغية القديمة مستولية على أذهان الأدباء. وقد ظهر آنذاك قصّاص ومترجمون كبار كصادق هدايت، وجمالزاده، والميرزا حبيب اصفهانى، وتشوبک، وعلوى. ولكنّ فكرة الأدب كانت تساوى وتعادل الشعر ولاتزال مسيطرةً على الأذهان.وكان الشعر يقاس بمعايير البيان، والمعانى، والبديع الكلاسيكى، والمعايير الأدبية الشعرية لم تجاوز عهد «حدا ئق السحر فى دقائق الشعر» و«المعجم فى معايير العجم».

والنظرة إلى آثار رضا قليخان هدايت البلاغية وأسلوب كلام المرحوم الميرزا نصر الله خان تقوى (المعروف بالأخوى) يمكن أن تبين حدودَ التطور وعدمه فى هذا العهد. ثم ظهرت بعد سنين محاولات تجديدية ضدّ السيطرة الكلاسيكية، منها الآثار والمقالات الأدبية للدكتور المرحوم برويز خانلرى والدكتور محمدرضا شفيعى كدكنى؛ ومع هذا فإنّ تغيير مفهوم الأدب ومن ثَمّ تغيير معنى الشعر، والذى هو جزء من الأدب وبينهما علاقة خصوص وعموم من وجه، لعملٌ صعب وشاق ولكنّ زرين كوب بذل كلّ جهده فى هذا المجال.

«اختلفت النظرية الأدبية العامة والتى تلاحظ فى البحوث النقدية الحديثة مع آراء النقّاد القدامى. ويكمن الاختلاف فى نوع الدراسة حيث يقوم الناقد بدراسات متعددة الأطراف ويعتمد فى دراسته النقدية على مراجع من الدرجة الأولى. وقد استطاع زرين كوب أن يمثّل هذا الاتجاه أحسن تمثيل، وأن يبتعد عن الفرضيات والعقليات الكلاسيكية ويتّخذ لنفسه نظرية فلسفية يعالج على أساسها المباحث التجردية فى الأدب. و هذا الاستعلاء الذهنّى والفكرى الذى لايتنافى مع العلوم الكلاسيكية والقيم الثابتة يُعدّ مبدأ جديد للبحوث الأدبية.» (نفس المرجع: ٣٩٧)

«ممّا يلفت النظر فى جميع نتاجات زرين كوب أسلوبُه النثرى الخاص الذى يمتاز عن الآخرين بشىء من البديع والانتقاءات الأسلوبية العامة. اهتمّ زرين كوب بالموضوعات الجديدة والخّلابة دونَ الاعتناء بما يقال بأن هناک من القرّاء من يعلم ومن لايعلم. والقارىء إذا كان متوسط الكفاءة والمستوى فى العلم يجد جميع النص مجموعة من

البديعيات وإذا كان مِن أهل الاختصاص فى الأدب يتعرّف من خلال التركيز عليه بنكت بديعية لاسابقَة لها.» (المصدر نفسه: ٣٩٧)

المعايير النقديه عند زرين كوب

اعتبر زرين كوب معايير مختلفة لِنقد الآثار الأدبية منها الملاحظات الجماليه والبيئية والنفسانية، ويقول «للتعليقات الجمالية الدرجةُ الأولى من الأهمية فى الأحكام الصادرة على الفنّ، والمنتقد الذى يفتقد معرفة الجمال كالبحّار الذى لاعلاقة له بالشاطىء ولايعرف السّباحة؛ هذا المنتقد ليس له معرفة صحيحة عن العبقرية المهدّدة ولا عن شاطىء الموهبة. فقضية اتصال الشاعر بالبيئة من الأمور الهامة للناقد أيضا لأنّ الشعرَ وليد بيئته. وبعبارة أخرى معرفة قيمة الشعر الحقيقية تستلزم معرفة المجتمع الذى ينمو الشعر فيه. وهكذا شأن علم النفس والبحث فى أحوال ا لشاعر النفسانية ومستمعى شعره. فى الحقيقة أنّ موضوع علم النفس وهو معرفة الأحوال النفسانية وعوارضها ذو أهمية فى النقد.» (زرين كوب، شعر بى دروغ، شعر بى نقاب: ١٧)

فالمتوقّع من النقدالسيكولوجى وتحليلاته بيانُ الأسباب النفسانية التى دفعت بالفنّان لإنتاج فنّه. فعن طريق التحليل النفسانّى يمكن التعرّف إلى حدٍ ما على رموز أسلوب الشاعر الناتجة عن شخصيته . فالدراسة الصحيحة لآثار الشعراء تستلزم الإفادة من المعلومات والنظريات المطروحة حول الإنسان وعالمه وكما يقول ت. س. اليوت: فالشاعر والناقد الانجليزى يجب أن يتعّرف على العلوم المختلفة إضافة إلى المعلومات العامة المنتشرة بين كافة الناس. (المصدر نفسه: ١٨)

يحترم زرين كوب آراء القدماء من النقّاد وينبّه النقاد الجدد من النظرة إلى موروث النقد الأدبى بالمعايير الجديدة ويقول: «عندما يكون الكلام عن نقد القدماء للشعر يجب أن نتجنّب الحكم على النتاجات القديمة بمعايير الحضارة الأوروبية وثقافتها لأنّ مثل هذا الحكم مُضّل ومحظور وخطير.» (المصدر نفسه: ١٩) ثم يقول: «إنّ الموروث النقدى الذى وصلنا من نقادنا القدامى من أمثال قدامة وعبد القاهر والوطواط وشمس قيس يعدّ تراثاً باقياً؛ إلا أنّنا لايمكننا الاقتصار على الإفادة منه دون النظر إلى التغييرات التى

طرأت على ساحة نقد الشعر والأدب فى القرون الأخيرة. فما طرأ على أدبنا وثقافتنا فى القرون الأخيرة طوّر الأذواق والأفكار إلى حدٍّ يستلزم إعادة النظر فى المعايير والقيم النقدية.» (المصدر نفسه: ٢١)

ويعتقد زرين كوب أنّ على الناقد فى الحكم على شعر العصور الماضية أن يأخذ بعين الاعتبار القيم والمقاييس الخاصة به كى يتجنّب الخطأ فى الحكم.

ولاينبغى للقاضى إحالة القانون الجديد على ما سبق - على تعبير أهل القانون- وإن حكم بذلك فهو مغرضٌ أو جاهلٌ؛ والناقد كذلک لايكون مصيبا فى نقده إن حاول فرض جماليات عصره على العصور السالفة وحكم على نتاجات الشعراء القدامى بمقاييس عصره وعلى أساس تعريفه العصريّ للشعر وتصوّره الخاصّ للشاعر.» (المصدر نفسه: ٢١)

ويعتقد زرين كوب أنّ الإكثار من توظيف الكنايات والرمزيات فى الآثار الأدبية القديمة مردّه تلک المبادىء والنواميس التى كانت مسيطرة على المجتمع.

وفى الحقيقة من يهتّم بالشعر لِمضامينه الأخلاقية والتربوية يجد أشعارَ بروين اعتصامى أقوى وأعمق إزاءَ شعر المدح والغزل لِلشعراء الكبار.

وذلک لأنّ التطوّرات الاجتماعية فى القرون الأخيرة أدخلت مضامين مختلفة فى الشعر الحديث كالحرية وحبّ الوطن إضافةً إلى أحوال العمّال والشعب. (نفس المرجع: ٢١)

المصادر والمراجع

زرين كوب، حميد. ١٣٥٨ش. *چشم انداز شعر نو فارسى*. تهران: نشر توس.

زرين كوب، عبدالحسين. ١٣٧٢ش. *آشنايى با نقد أدبى*. تهران: نشر سخن.

زرين كوب، عبدالحسين. لاتا. *دو قرن سكوت*. چاپ دوم. تهران: امير كبير.

زرين كوب، عبدالحسين. *نقد أدبى* ج٢. ١٣٦٩ش. تهران: انتشارات اميركبير.

دهباشى، على. *كارنامه زرين «يادنامه دكتر عبدالحسين زرين‌كوب»*. ١٣٧٩ش. تهران.

زرين كوب، عبدالحسين. لاتا. *شعر بى دروغ شعر بى نقاب*. چاپ دوم. سازمان چاپ وانتشار جاويدان.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثاني ـ صيف ١٣٩٠ش / حزيران ٢٠١١م

جماعة الديوان؛ التقدم الأدبي والنقدي في القرن العشرين

سيد سليمان سادات اشكور*

الملخص

يلاحظ الدارس في الأدب الحديث خلال القرن العشرين أن الأدب والنقد قد تميزا بطفرة مثالية على صعيد نموهما وتطورهما وانتقالهما من الانحطاط والتقليد إلى النهضة والإحياء والتجديد.ومن الطبيعي بأن لاتكون هذه الطفرة الأدبية فجائية، وأساساً يجب علينا أن لانسميها الطفرة، لأن الطفرة كما يعتقد العلماء غير ممكنة في الأدب.
كانت هناك أسباب، وعوامل مهدت السبيل لدخول الأدب إلى مسيرة تختلف عما كانت عليه في الماضي. فكان للجماعات الأدبية التي تدعو إلى مختلف المدارس أثر كبير في نهوض الأدب، وكانت جماعة الديوان في مقدمة الجماعات الأدبية بآرائها وعقائدها من مثل الوحدة العضوية، والتجربة الشعرية، والصورة الشعرية، والحرية في التعبير، والأصالة الذاتية والوجدانية وقد غيرت مسيرة الأدب والنقد نتيجة لتأثر أصحابها بالآداب الأروبية، وقد مهّدت السبيل لتغيير أذواق الناس والشعراء في سبر أغوار المضامين الحديثة بأسلوب، وتعبير يختلف عن الماضي اختلافا. وقد سايرتها فيها جماعات أخرى من مثل أبولو، المهجر الشمالي والجنوبي.

الكلمات الدليلية: الديوان، الأدب، النقد، التقليد، التجديد.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في دهدشت ـ أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادي نظري منظم.
Sadat_Eshkewar@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٥/١٩هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٦/١٨هـ. ش

المقدمة

إن التحديث والتقدم قد اتسعا ليشملا مضامين متنوعة مثل النضج والوعى إلى جانب رفع مستوى العلم، والمعرفة وتوسيع دائرتهما لما فيهما تحقيق لذاتية الإنسان، وطاقاته وقدراته الكامنة، وهذه الطاقات والقدرات هى التى تدفع الإنسان نحو الطموح إلى التحديث وكل شيء آخر.

أما الموجز فى المراحل التى مرت بها الأدب العربى فى القرن الأخير فهى:

١. مرحلة ما قبل النهوض: النهضة الأدبية فى أى عصر من العصور مرتبطة إلى حد كبير بالنواحى السياسية، والثقافية، والاجتماعية لشعب من الشعوب، كما ترتبط بقيمة الفرد وأحاسيسه وشعوره بنفسه كعنصر بشرى متأثر أو مؤثر فى جميع هذه النواحى.

لقد عايش الأدب العربى فى العصر التركى ما كان فيه من المساوئ، كما مرّت بهذا الطور أيام الغزو الفرنسى لمصر، فبقى الشعر فى التخلف والانعزال عن مسايرة ركب التقدم والتطور كالماضى. من ثمّ وصل إلى محمد على باشا وسار العلم والأدب خطوات بطيئة نحو التقدم والازدهار. وقد اهتم إسماعيل ابن محمد على بالعلم والأدب أكثر، فأنشأ دور العلوم ومن ثم نهض الطباعة وكثرت المدارس والدعوات العلمية وبدأت إرهاصات حياة أدبية جديدة فى الأدب العربى.

٢. مرحلة النهوض: بدأت النهضة الجديدة تتبع تطور الشعور القومى تحت وطأة الاحتلال وترغب فى الاستقلال والاكتفاء الذاتى بالعودة إلى إحياء التراث القديم، وأما الطباعة، والصحافة، والمدارس، والمعاهد، العلمية، والأسباب الأخرى فلها أثرها فى التقدم الأدبى والنقدى.

٣. بين المحافظة والتجديد: وقد وقعت صراعات أدبية ونقدية بين أمثال البارودى، وأحمد شوقى، وحافظ إبراهيم الذين كانوا يمثلون مدرسة الإحياء، ومطران، وشكرى، والمازنى، والعقاد الذين دعوا إلى التجديد والتحديث من خلال احتكاكهم بالغرب مبتعدين عن القديم وأساليبهم الجافة ومضامينهم المتكررة.

يضف إلى هذا أن الإنسان فى بدايات القرن العشرين قد وصل إلى درجة من المعرفة

والتقدم، وأنه بالعبرة عن الماضی ونكباته أعرض عن التحجر والسخافة العقلية.

أ: الديوان، نشأته، مبادؤه، أعضاؤه، وآثاره

لابدّ لنا قبل التحدث عن الديوان من أن نلقی نظرة عابرة علی الشاعر الكبير خليل مطران الذی كان موضع الصلة بين الشعراء المحافظين الذين كانوا ملتزمين فی معظم أشعارهم بالأساليب القديمة ومدرسة الديوان التی ثارت علی تلک الأساليب وتصدت لأصحابها رافعة شعار التجديد فی الشعر العربی الحديث.

استطاع خليل مطران أن يغرس بذور الاتجاه الرومانسی ويبنی قواعده، يقول مطران عن الشعر العربی الحديث: «أردت التجديد فی الشعر منذ نعومة أظفاری، ولقيت دونه ما لقيت من عنت ومناوأة، وليس هنا محل وصف للآلام التی عانيتها، و... وبهذه الطريقة مهّدت للتجديد قبولاً فی دوائر كانت ضيقة، ثم أخذت تتسع إلی ما وراء ظنی، وتستمر فی الاتساع بحكم العصر، وحاجاته، والعلم، ومقتضياته، والفن، ومستحدثاته.» (الطناجی، لاتا: ۳۰۹)

التسمية والتأسيس: جماعة الديوان مصطلح يطلق علی مجموعة من الشعراء والنقاد هم: عبد الرحمن شكری، عباس محمود العقاد، إبراهيم عبدالقادر المازنی، وهذا المصطلح إنما هو نسبة إلی الكتاب النقدی المسمّی بالديوان فی الأدب والنقد. وهو كتاب ألّفه المازنی والعقاد فحسب، وإن كانت التسمية تشتمل علی الثلاثة معاً، والكتاب هذا «احتوی علی عدة مقالات نقدية ذات طبيعة ثورية حملت معول الهدم لكل قيود القديم، وفتحت الآفاق أمام التجديد والانطلاق فی اللامحدود، واعتبرت ذوق الشاعر ومقدرته الإبداعية لها المقام الأول وفوق القواعد والقيود.» (خورشا، ۱۳۸۱ش: ۱۱۶)

يقال عن هذه الجماعة بأن أول محاولة شعرية لها ظهرت فی عام ۱۹۰۰م بواسطة عبدالرحمن، والتی سمّيت بضوء الفجر وهی محاولة فی الشكل والمضمون. (المصدر نفسه: ۱۱۶)

كانت هناک صراعات بين أدباء الديوان من جانب، وبينهم وأدباء عمود الشعر من

جانب آخر. وعلى أية حال كانت النزاعات أدبية ونقدية فى الأغلب وكان لها أثر بالغ فى الأدب العربى ونضوجه.

ب. الآراء النقدية وجذورها

قدوقفت مدرسة الديوان منذ نشأتها بوجه القصيدة العربية التقليدية فى الشكل، والمضمون، والبناء، واللغة بسبب أن روادها رغبوا فى نماذج الشعر الغربى الذى ترك هذه القيود، فتحررت منها واتجهت نحو الذات والوجدان. وأما ثورتها على القصيدة العربية الكلاسيكية فكانت من نواح هى موجزها:

١. الشكل: إن هذه الجماعة ثارت على نظام القصيدة الطويلة ذات النسق الواحد وتوجهت نحو شعر المقطوعات، وشعر التوشيح، وشعر تعدد الأصوات كما ثار أعضاؤها على نظام القافية الموحدة، فنوّعوا فيها وألغوها أحياناً. (خفاجى، ۱۹۶۰م: ۲۹۳)

٢. البناء: هذه المدرسة قد رفضت التفكك الذى يجعل القصيدة مجموعة مبددة لاتربطها وحدة معنوية صحيحة فنادت بالوحدة العضوية. وإن القصيدة عندهم كالجسم الحى يقوم كل عضو من أعضائه بوظيفته الخاصة ولا يمكن الاستغناء عنه أبداً.

والقصيده بهذه الميزة ترفض الحشو، والتفكك، والانتقال، والاستطراد، وتناقض المعانى، واضطراب العواطف، والمشاعر النفسية، وما إليها. (الدسوقى، ۱۹۷۰م: ۳۶۱)

٣. المضمون: تمرد نقاد هذه المدرسة على ضيق المعانى المتناولة ومحدودية إطارها، ووقفوا أمام استخدام الشعر فى بيان الموضوعات التاريخية ورفضوا التفاهة التى غلبت على الحياة والشعر، كما رفضوا شعر المناسبات ونادوا إلى الجوهرية، والخيال، والعاطفة المرهقة، وعبّروا عن إنسانية الشعر ولا لسانيته. (هدارة، ۱۹۹۴م: ۳۴۱)

۴. اللغة: ثار أعضاؤها على ما سمّى بلغة الشعر أو القاموس الشعرى، ونادوا إلى استخدام معجم آخر يستعمل فى المجتمع والحياة، ليقرب العمل الشعرى من حركة العصر، وتأمل الفكر، وإثارة الوجدان.

فی الآراء النقدية

التجربة الشعرية: يقول العقاد: «إن المحک الذی لايخطئ فی نقد الشعر هو إرجاعه إلی مصدره، فإن کان لايرجع إلی مصدر أعمق من الحواس فذلک هو شعر القشور والطلاء، وإن کان يلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات، کما تعود الأغذية إلی الدم ونفخات الزهر الی عنصر الطبع.» (خفاجی، ١٩٦٠م: ٣٢١)

فهو يدعو إلی أن تکون القصيدة معاناة شخصية وشعورية عاشها الشاعر فلاتحمل أی أثر من التقليد.

التشبية الحقيقی: يری العقاد أن الشاعر الحقيقی هو من يشعر بجوهر الأشياء وليس من يعددها ويحصی ألوانها، وأشکالها وهو يکشف عن حقيقة الأشياء، وصلتها بالحياة وصلة الحياة بها ولهذا انتقد أحمد شوقی وحافظ إبراهيم فی بعض صور التشبيه فی آثارهما.

الانسجام الأفقی ـ العمودی أو الوحدة العضوية: وهی التی تجعل القصيدة کجسم حی يقوم کل عضو من أعضائه بوظيفته الخاصة. وبهذه الطريقة ستلقی القصيدة صورة خاصة علی الخواطر.

الطبع والصنعة: نادت الجماعة بأن يتحرر الأدب من الصناعة اللفظية المملة، والمتکلفة، وأن يکون المعنی المنبعث من الروح هو الذی ينبغی أن يهتم به الأديب والشاعر.

صدق الوجدان: وهو أن يکون الشعر ترجمان النفس، والوجدان، والعاطفة مع الخيال المجنح.

الوزن والقافية: قد حرّض نقاد الديوان علی التحرر من الوزن، والقافية، والتخلص منهما فی التعابير وعدم الالتزام بهما فی تعدية المعانی حتی لايکونا کغل علی أعناق معانيهم وتعابيرهم.

جذور قديمة لآراء الجماعة

الواقع أن لهذا المذهب أو لهذه الآراء جذور عربية فی العصر العباسی، وجذور غربية

فى القرن التاسع عشر للميلاد فى أوروبا، والأخيرة واضحة فى الأدب العربى الحديث.

أما جذورها فى الأدب العربى القديم ففى محاولات أبى تمام، وابن رومى عندما حاولا أن يعمّقا النظرة الشعرية فى مجال الفكرة والمعنى، وكما أن بعض القضايا النقدية التى أثارتها هذه الجماعة ضد شوقى، وحافظ إبراهيم لها جذور فى النقد العربى القديم، فقد اهتم النقاد القدامى من مثل الآمدى، والجرجانى، والحاتمى، وغيرهم إلى وحدة القصيدة، والتفكك، والإحالة، والولوع بالأعراض دون الجوهر، والسرقة الأدبية. (الدسوقى، ١٩٧٠م: ٢٧١)

ج. نقاد الديوان بين التنظير والتطبيق

إن جماعة الديوان –كما عرفنا – قد دعت إلى المبادئ الجديدة حول الأدب والشعر فى العصر الحديث، فهل طبّقوا ما قالوا وما نادوا به؟ وإلى مدى كان؟ عندما يقف الباحث أمام دواوين أصحاب الديوان يرى أن الشاعر اعتمد على الوجدان والذات للتعبيرعن النفسانية والعواطف المرهقة والدقيقة.

من الطبيعى أن تكون النتيجة هذه أن الشاعر عندما يعود إلى ذاته وينظر من خلاله كل شيء ويعبّر عنه، إنما هو فى الواقع يرى الحياة وغاية العالم فى مشاكله النفسية. فإذا كان بلا أمل فلا بد للعالم أن يكون بلا أمل، فإذا كان تعيساً فلا بد للعالم أن يكون تعيساً وإن سعيدا فكذا.

أما الاهتمام بالذات عندهم لم يصل إلى درجة يصير معها مركزاً للكون، بل إنما التزم رواد هذه المدرسة قضايا لايمكن اعتبارها ذاتية بحتة، وهى أقرب إلى التقليد منها إلى التجديد. فنرى أن أصحاب الديوان أنشدوا الشعر فى المدح، والرثاء، والهجاء، والغزل على منوال القدماء. (ضيف، ١٩٦٠م: ١٣٦و١٣٧)

كيف يتسنى للعقاد أن ينكر شعر المناسبات ويأتى بشعر على نفس المنوال فى تكريم خليل مطران والآخر فى مدح أم كلثوم.

فى قصيدة تحمل عنوان غيث الصحراء، يمدح الملك فاروق، وتظهر فيها الأساليب

القديمة:

فاروق فی البیـــداء یصحبها تيهوا بنی البیـــداء وافتخروا
رفعوا الخيام على السحاب فلا أســـس تطاولهـــا ولا جـــدر
فـــی طالـــع الأيـــام مرتقب ولســـابغ الانعـــام مدخـــر
صلـــح الزمان لكـــم بمقدمه وازدادت الآصـــال والبكـــر

(أبوشباب، ۱۹۸۸م: ۹۸)

وإذا أمعنا النظر فی القصيدة رأينا أنه تقليدی فی أسلوبها، تعبيرها، شكلها ومضمونها. ونظائرها كثيرة فی آثاره.

وفی مجال التشبيه يتحدث عن التشبيه الحقيقی، ولكنه يخالفه بمثل هذه الأبيات:

الماء فاض على الجنادل والسواحل والجسور
خلجانه تنساب كالحيات ما بين الصخور
متسابقات كالسوابق فی مجال مستدير...

وأما الغزل فنراه فيه صادقاً مرة وفاتر العاطفة أقرب إلى الغزل التقليدی مرة أخرى. ينشد فی اليوم الموعد:

يا يـــوم موعدها البعيد ألا ترى شـــوقی إليک، وما اشاق لمغنم
اســـرع بأجنحة السماء جميعها إن لم يطعک جناح هذی الأنجم
ودع الشموس تسير فی داراتها وتخطّهـــا قبـــل الأوان المبـــرم

(المصدر نفسه: ۱۰۷)

وكذلک نرى الشاعر المازنی كيف يحطم ما دعا إليه من آراء نقدية ويمدح سعد زغلول فی تحية البطل:

قد نفضـــوا عنهم غبـــار القرون فانظـــر أمـــا تعرفهم يـــا ظعين؟
كيـــف وقد ضحّيت مـــن أجلهم أوكدت بالنفـــس التی لاتهون؟
قمـــت فكانـــوا رجـــلاً واحـــداً خلفـــک حتى ذهـــل المنكرون

والمازنی يقول إن الشعر هو تعبير عن الذات، والوجدان ولكنه لايستطيع أن يفر من

التقليد، وعندما ننظر إلى أشعاره نجد فيها الكثير من الصيغ الشعرية القديمة، والمعانى التى استخدمها القدماء.

ينشد النابغة:

تطـاول حتى قلت ليـس بمنته   وليس الذى يرعى النجوم بآيب

يقول المازنى:

تحدر حتـى قلت ليـس بمنته   واقصر حتى قلت جفّت مصادره

وقول أبى نواس:

طوى الموت ما بينى وبين محمد   وليـس لما تطوى المنية ناشـر

وقول المازنى:

طوى الدهر ما بينى وبينک من هوى   وليـس لما يطـوى زمانک ناشـر

فهو يقتبس اقتباساً مباشراً من امرئ القيس حيث يقول:

وإن شـفائى عبـرة لـو هرقتها   ولكـن جفنى كالبطـون العقائم

(القط، ١٩٨١م: ١٦٠)

وأما الذى ينشد قائلاً:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان   وفى شدوک شعر النفس لازور وبهتان

فإن قصدنا شكرياً نراه فى شعر المدح، والرثاء، وغيرهما من المضامين القديمة، والأساليب الكلاسيكية مبتعداً عن النفس، والوجدان. ومن نماذج تقليده لصيغ الشعر القديم قوله:

لعمرک مـا أدرى أتلک أزاهر   مفتحة، أم قـد رأيت الأمانيا؟

هو نظير قول معن بن أوس:

لعمرک ما أدرى وإنى لأوجل   على أينـا تغدو المنيـة أوّل؟

ومن ذلک قوله:

كفـى بنفسـى داء أننـى رجل   أخشى الحياة وأقلى سطوة الأجل

نظيره قول المتنبى:

كفى بجسمى نحولاً أننى رجل　　　لولا مخاطبتى إياك لم ترنى

وأيضاً يقول شكرى:

غداً يكثر الباكون حولى وحولكم　　　وما الناس إلا هالك وحزين

وهو نظير قول عمر بن أبى ربيعة:

غداً يكثر الباكون منّا ومنكم　　　وتزداد دارى من دياركم بعداً

وخروجه فى التشبيه الذى دعت مدرسة الديوان إليه قوله:

ليلة كشعاع الحزن داجية　　　لا أستعيذ بها إلا من الأرق

(المصدر نفسه: ١۶۶و١۶٧)

وهكذا قد خرجت جماعة الديوان فى تطبيق نظرياتها الأدبية ولكنه لم يكن خروجاً كاملاً. بل إن أدباء الديوان حققوا فى بعض المجالات قسماً ليس بقليل من آرائهم لايتسنى التنصل بها. فهم قد غيروا بتلک العقائد والنظريات وبمحاولاتهم التطبيقية فى آثارهم مسيرة الأدب والشعر.

د. الديوان والجماعات الأدبية الأخرى فى الشرق:

وفى دراسة الجماعات الأدبية فى الشرق نغض النظر عن الجماعات الصغيرة من مثل نادى القصة، ورابطة الأدب الحديث، وجامعة أدباء أوروبا، والتى لم تكن لها عقائد خاصة مؤثرة فى الأدب العربى الحديث، فنتطرق إلى جماعة عمود الشعر وجماعة أبولو.

فنعلم أن جماعة الديوان تقع بين جماعتين أدبيتين هما جماعة عمود الشعر وجماعة أبولو. وأما جماعة عمود الشعر فهى أساس آراء الديوان لأن كل ما أتى به الديوان كان بمثابة ردة فعل أدبية على جماعة عمود الشعر وآثارها وعقائدها.وهذه مدرسة تتمثلها سامى البارودى، وأحمد شوقى، وحافظ إبراهيم، والمنفلوطى، و... وكل هؤلاء الأدباء كانوا عرضة لنقد أمثال المازنى، والعقاد نقداً فى الشكل والمضمون.

وأما جماعة أبولو فقد ظهرت بعد مدرسة الديوان بمدة قصيرة داعية إلى ما دعت إليه

جماعة الديوان من النقد، والأدب، والآراء النقدية.

فالآراء النقدية عند هذه الجماعة قريبة من شعراء مدرسة الديوان إلى حد يمكننا القول بأنهم بنوا أسس عقائدهم ومعاييرهم النقدية على أساس ما دعى إليه أصحاب الديوان.

ولقد رغب شعراء مدرسة أبولو فى الآداب الغربية كما رغبوا فى الأدب العربى العريق داعين إلى رفض الفردية والتقليدية، ويرون أن الأصالة، والفطرة الشعرية السليمة، والعاطفة الصادقة، والوحدة التعبيرية، والاستخدام الصحيح للفكرة، والوحدة العضوية من لوازم الشعر لايمكن الاستغناء عنه أبدا.

والفرق الأساسى الذى كان يميز شعراء أبولو من بقية الجماعات الأدبية هو أن عددا من أدباء، وشعراء من ذوى الأفكار المتباينة قداجتمعوا فى مكان واحد، حيث كان يترأسها فى البداية أحمد شوقى الشاعر الكلاسيكى المشهور، وبعد وفاته بمدة قصيرة اختير خليل مطران رائد الشعر الرومانسى رئيسا لها. فجماعة أبولو قبل أن يكون جماعة أدبية، ملتقى أدبى لذوى الاتجاهات الأدبية والفكرية المتباينة، ومدرسة تعاون وإصلاح وإنصاف وتجدد. (خفاجى، ١٩٦١م: ٢٩)

وأما أساس ما دعت إليه جماعة أبولو فهو ما دعا إليه أعضاء مدرسة الديوان، يقول أبوشباب حول زعيمها: «إذ إن الشاعر (أبوشادى) كان قد عاد سنة ١٩٢٢م من إنكلترا بعد دراسته للطب وخلال وجوده هناك تيسر له الاطلاع على الثقافة الإنكليزية، وتعمقها بحكم حبه للأدب والشعر، وإلى جانب الثقافة الغربية كان الشاعر قد حصل فى وطنه على ثقافة عربية واسعة، وبدأ ينظم الشعر وينشر بعض دواوينه، وقدتعرّض لحملة نقدية قاسية من أنصار شوقى، ولكنه وجد بجماعة الديوان تياراً أدبياً مجدداً فى الشعر العربى فى مصر، وقد مهد له ولجماعته هذا التيار (الديوان) السبيل للسير فى الاتجاه الجديد، وشاركه فى مسيرته هذه ونظم على نفس منواله كثير من الشعراء من أمثال إبراهيم ناجى، وحسن كامل الصيرفى، وعلى محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم. وقد تزعم أبوشادى هذا التيار وعمل ما فى وسعه من جهد من أجل التجديد والارتفاع

بمستوى الشعر والشعراء متأثراً بجماعة الديوان من جهة، وبالشاعر خليل مطران من جهة أخرى.» (أبوشباب، ١٩٨٨م: ١٢٤)

يقول الشاعر إبراهيم ناجى فى قصيدته من ديوانه ما قاله من قبلُ شعراء جماعة الديوان بمضامينها وصورها وأخيلتها:

قلــت للبحــر إذ وقفت مســاء　　　كــم أطلت الوقــوف والإصغاء
وجعلــت النســيم زاداً لروحى　　　وشــربت الظــلال والأضــواء
ولــكان الألــوان مختلفــات　　　جعلــت منــک روضــة عناء
مــرّ عطرهــا فأشــكر نفســى　　　وســرى فى جوانحى كيف شاء

نرى أن التوجه الوجدانى هو الغالب عند جماعة أبولو، كما هو الحال عند جماعة الديوان، فانطلقوا من قضاياهم الذاتية وتقديسهم للمشاكل الخاصة حتى حصروا فى دائرة (أنا) وصاروا عاجزين عن درک حقائق المجتمع.

والجدير بالذكر أن جماعة الديوان وضعت حجر أساس الشعر الوجدانى والذاتى، وتطور هذا النوع من الشعر تدريجياً حتى عبّر شعراؤها ومن جاء بعدهم عن الرومانسية وأغرقوا فيها وورد شعرهم الرمزية، وقاد ذلک بصورة غير مباشرة إلى ظهور طبقة من النقاد ثاروا على الرومانسية والرمزية ودعوا إلى الواقعية وإلى أن يكون الشعر معبراً عن حقائق المجتمع ومشاكله من دون الانغماس فى الذاتية.

فنستطيع أن نلخص الكلام فى أن جماعة أبولو ظهرت بعد جماعة الديوان متأثرة بها ومنادية بما نادت به جماعة الديوان، فدعت جماعة أبولو إلى نفس الآراء وقوّتها وطرق شعراؤها أكثر هذه العقائد والنظريات عملياً فى أشعارهم وبشكل أوسع. ولكن الفرق هو أن أعضاء جماعة أبولو لم يكونوا متشددين فى استخدام اللغة العصرية، وكانوا يميلون إلى اللغة العربية القديمة والسليمة من دون العامية والأخطاء اللغوية.

هـ ـ الديوان والحركات الأدبية فى المهجر

جماعة المهجر هى أحدى الجمعيات التى تشكلت إلى جانب جماعة الديوان وتركت

أثراً كبيراً فى حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث.

اتجه المهجريون اتجاهاً رومانسياً فى الشعر والأدب، وهؤلاء الشعراء فى أميركا الشمالية والجنوبية قد تأثروا بمقومات البلاد الجديدة فقويت رومانسيتهم وتجديدهم فى الشعر.

يرى الباحثون أن الأساس فى تأليف الأدب المهجرى ينشأ عن الحركتين الأدبيتين هما حركة التجديد التى دعا إليه مطران، والأخرى الحركة الأدبية فى أميركا. (خفاجى، لاتا: ٣٢٩)

هم كانوا يعتقدون أن الشعر صورة حية وحركية تجرى الحياة من خلالها، يقول إيليا أبوماضى:

لست منى إن حسبت الشعر ألفاظا ووزناً　　　خالفت دربک دربى، وانقضى ما كان منّا

فانطلــق عنى لئــلا تقتنى همــاً وحزناً　　　واتخذ غيرى رفيقاً وســوى دنياى مغنى

(أبوماضى، ١٩٦٠م: ٩)

يقول الدكتور واصف أبوشباب: «كانت الرابطة القلمية (المهجر الشمالى) ثورة على الجمود والتحجر، وقد تمكن أعضاؤها من التعرف على الآداب العالمية الحديثة، وأدركوا – كما أدركت جماعة الديوان وجماعة أبولو – أن الأدب الخالد إنما هو إبداع وتجديد.» (أبوشباب، ١٩٨٨م: ١٤٨)

والأستاذ عبد المنعم خفاجى يقول أيضاً: «أما الشعر المهجرى فهو فى نظرنا دون النثر من ناحية التركيز فى كثير من النماذج العربية، ولكنه ليس كذلک من نواحى الخيال، والتحرر، والتنويع فى الأساليب والموضوعات، فهى أكثر طلاقة من نظيراتها فى الشرق ولو أن كثيراً من شعراء العرب فى الشرق قد اختطفوا هذا القبس العربى.» (خفاجى، لاتا: ٣٢٧)

نرى أن العقاد الناطق باسم جماعة الديوان يدافع عن الأدب المهجرى، ويقول إنه ثمرة وربح للغة العربية، ولكنه يعيب على ضعفهم اللغوى. يقول الدكتور مصطفى هدارة: «أما موقف مدرسة الشعر الجديد أو مدرسة الديوان من اللغة، فكان حاسماً فى الدفاع

عن فصاحتها، والأخذ بالتراكيب الصحيحة فيها. وقد أخذ العقاد على جبران فى قصيدة المواكب كثرة الأخطاء اللغوية، وضعف التراكيب.» (هدارة، ١٩٩٤م: ٣٤٦)

فجماعة الديوان تدعو إلى التجديد لكنه لاتنفى اللغة نفسها بل تعتقد أن اللغة يجب أن تكون سليمة وفصيحة. وهذه إحدى الخصائص التى تميز بين جماعة الديوان وجماعة المهجر، وإن كان فى المهجريين من يتقن اللغة العربية ويجيدها إجادة كاملة.

أما المهجر الجنوبى فهو على قسمين: قسم يدعو إلى محاربة القديم والمعاصرة فى الشعر، والآخر يقف موقف اعتدال بين القديم والجديد. يقول فوزى معلوف من القسم الأول:

خلِّ البداوة رمحها وحسـامها　　　والجاهليـة نوقهـا وخيامهـا

وفى مواجهته ينشد إلياس فرحات:

حـى البـداوة نوقهـا وخيامها　　　والجاهليـة رمحها وحسـامها
حيتك أشـباح القديم وسلّمت　　　فمـن العدالة أن تردّ سـلامها

(خفاجى، ١٩٨٦م: ٣٠٠)

يرى المازنى شاعر الديوان أن الأدب المهجرى أدب مستقل ليس فيه روح التقليد كما هو ليس مصبوغا بصبغة الأدب الغربى، والعقاد يتذكر أن التجديد فى الشعر والثورة على القديم، والابتعاد عن الألفاظ المتكلفة، والمعانى السخيفة من ميزات الأدب المهجرى. ولكن العيب الكبير فيه عدم تمكن بعض الأدباء من الناحية اللغوية، والنحوية والبيانية. (أمين، ١٩٧٠م: ٢١٥)

ولم تكن مدرسة المهجر الأمريكى فى بداية أمرها أكثر بعداً من هذا الجانب التقليدى من شعر الديوان بل لعلها كانت أسيرة للمضامين القديمة، غير أن النزعة الوجدانية، واستبطان الذاتية مع المحاولة فى التجديد فى الشكل، والكثير من آراء مدرسة الديوان قد وجدت فى إنتاجات المهجريين دون غيرهم.

وهناك علاقات أدبية مؤثرة بين أدباء المهجر والديوانيين، يقول ميخائيل نعيمة فى فرحه بسبب التعرف على جماعة الديوان: «لعل أطيب ساعة فى حياتى الأدبية هى

الساعة التى اهتديت فيها إلى هذه الجماعة، ولمست الحياة الجديدة فيها. فأيقنت من أن ما كان منذ سنين حلماً من أحلامى قد أصبح اليوم محسوسة... والذى أعطانى هذا اليقين هو كتاب اشترك فى تأليفه اثنان من أدباء مصر دعوه الديوان.» (نعيمة، ١٩٧٥م: ٢٠٨)

وهو يتناشد بأسلوب العقاد والمازنى فى كتاب الديوان، ويصفه بالصحة والدقة، ويقول إنه ما عهده إلا عند نفر قليل من أدباء العالم العربى، وهو فى كتابه الغربال يتطرق إلى نقد العقاد لشوقى عندما يخاطب شوقياً ليفهمه ما هو الشعر الحقيقى، وأن الشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدد ألوانها ويحصى أشكالها.

فيذكر نعيمة فى كتابه الغربال: «يا ويل الشعر، واحرب الشعراء إذا كان ناظم هذه الأبيات أميرهم.» (المصدر نفسه: ١١١)

لله ريشـــة صـــادق مـــن ريشـــة ... تـــزرى طلاوتهـــا بـــكل جديـــد
كســـت الكتابة فى المسارق كلّها ... حســـناً وفكّتهـــا مـــن التقييـــد

وهذه بعض أبيات نظمها شوقى ونشرها فى الصحف ونقدها العقاد نقداً عنيفاً وقال نعيمة عنه: «عندما بدأت بمطالعة انتقاد العقاد قلت أن فيه نزفا من التشفى، كأن للرجل ثأراً عند شوقى... ولكنى ما وصلت إلى ريشة صادق حتى استغفرت العقاد فى داخلى مثنى وثلاث ورباع.» (المصدر نفسه: ٢١٤)

فيشير العقاد فى كتابه إلى كل ما دعت إليه جماعة الديوان من التفكك، والإحالة، والتقليد، والولوع بالأعراض دون الجوهر، وقضية التشبيه، والتجربة الشعرية، وغيرها ويرى أن ما دعوا إليه مميز بالصحة والعقلانية، ودعا إلى المعاصرة ومسايرة ركب الزمان، وهو من أدق ما عرفته الأجيال الأخيرة من الموازين والمقاييس الأدبية والنقدية.

النتيجة

لقد طوّرت مدرسة الديوان من خلال محاولاتها الأدبية الأدب، والنقد، والمضامين الشعرية، وأذواق الناس الأدبية. فالأدب قد تميز بطفرة مثالية على صعيد نموّه وانتقاله من الانحطاط، والتقليد إلى الأحياء والتجديد. كما أن التضارب فى الآراء الأدبية أدى

إلی ظهور اتجاهات مختلفة، وزيادة التوجه نحو الرومانسية، ومن ثمّ الرمزية قادت إلی الاتجاه الواقعی کردة فعل علی الاتجاه الرومانسی والرمزی.

فلم تکن جذور هذه الآراء النقدية الجديدة - کما يتصوّر البعض - غربية فحسب بل کانت هناک جذور عربية قديمة فی العصر العباسی وفی محاولات أدباء کبار من أمثال الآمدی، والجرجانی، والحاتمی. وبتلک الجذور العربية والغربية، نجح أصحاب الديوان فی تقديم لون جديد من الشعر الغنائی الخالص، وکما أنهم جددوا فی أمور، وقعوا فی شرک التقليد فی أمور أخری.

والأخير أن جماعة الديوان علی الرغم من بعض الضعف قد وصلوا إلی مراحل من التقدّم والتطبيق العملی فی تنظير الوحدة العضوية، والصورة الشعرية، والتجربة الشعرية، والتشبية الأدبی. والجماعات الأدبية الأخری من مثل أبولو، والمهجر الشمالی، وغيرهما توسعت فيها وقوّتها.

المصادر والمراجع

أبوشباب، واصف. ۱۹۸۸م. *القديم والجديد فی الشعر العربی الحديث*. بيروت: دار النهضة العربية.

أبوماضی، إيليا. ۱۹۶۰م. *الجداول*. بيروت: دار العلم للملايين.

خفاجی، عبد المنعم. ۱۹۶۱م. *الأدب العربی الحديث*. القاهرة: مکتبة الکلمات الأزهرية.

ـــــــــــــــ . لاتا. *دراسات فی الأدب العربی الحديث ومدارسه*. بيروت: دار لجيل.

ـــــــــــــــ . ۱۹۶۰م. عباس محمود العقاد بين الصحافة والأدب. القاهرة: ملتزم الطبع والنشر، مکتبة الأنجلو المصرية.

ـــــــــــــــ . ۱۹۸۶م. *قصة الأدب المهجری*. بيروت: دار الکتاب البنانی.

خورشا، صادق. ۱۳۸۱ش. *مجانی الشعر العربی الحديث ومدارسه*. طهران: انتشارات سمت.

الدسوقی، عمر. ۱۹۷۰م. *فی الأدب الحديث*. بيروت: دار الفکر اللبنانی.

ضيف، شوقی. ۱۹۶۰م. *الأدب العربی المعاصر فی مصر*. مصر: دار المعارف.

ـــــــــــ . ۱۹۵۸م. *دراسات فی الشعر العربی المعاصر*. مصر: دار المعارف.

الطناجی، طاهر. لاتا. *حياة مطران*. مصر: الدار المصرية العامة للتأليف والترجمة.

عز الدين، أمين. ۱۹۷۰م. *نشأة النقد الأدبی الحديث فی مصر*. مصر: دار المعارف.

العقاد، عباس محمود؛ وعبد القادر المازني. ١٩٢١م. *الديوان في الأدب والنقد*. مصر: مطبعة السعادة.

القط، عبد القادر. ١٩٨١م. *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*. بيروت: دار النهضة العربية.

معلوف، فوزي. ١٩٢٩م. *على بساط الريح*. سان باولو: مطبعة الفنون.

نعيمة، ميخائيل. ١٩٧٥م. *الغربال*. بيروت: مؤسسة نافل.

هدارة، محمد مصطفى. ١٩٩٤م. *بحوث في الأدب العربي الحديث*. بيروت: دار الثقافة العربية للطباعة والنشر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثاني ـ صيف ۱۳۹۰ش / حزيران ۲۰۱۱م

أزمة الإنسان المطلق والتعادلية في مسرح شهرزاد لتوفيق الحكيم

هادي شعباني چافجيري*
حسن بهادري**

الملخص

تعتبر مسرحية شهرزاد من المسرحيات الذهنية التي كتبها توفيق الحكيم (۱۹۰۲-۱۹۸۷م) سنة ۱۹۳۴م، أي بعد مسرحية أهل الكهف مباشرة، وتلك القضية هي: هل في استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل وحده وللعقل، وأن يكرّس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها في فجاج الأرض متخلصا من نداء القلب ونداء الجسد، اللذين يرمزان للحياة الحية النابضة. وقد وجد توفيق الحكيم في قصة ألف ليلة وليلة، وعاء لمعالجة هذه القضية، ومن المعلوم أن قصة ألف ليلة وليلة من القصص التي قد استهوت أفئدة الكتاب والفنانين في العالم أجمع، ولعلها أوسع المؤلفات العربية تأثيراً في فناني الغرب والشرق. مسرحية شهرزاد، تكاد جميع مناظرها تدور حول مناقشة قضية ذهنية واحدة: هي هل يستطيع الإنسان أن يفلت من نداء الجسد والقلب؟ وتنتهي المناقشة بأن من يريد أن يصبح عقلا خالصا يصبح كالشعرة التي تشيب وتبيض ولايعود لها من علاج غير انتزاعها، بينما الحكيم يطرح فيها النزاع بين الإنسان والمكان، وفي النهاية يكون الإنسان مغلوبا للمكان.

الكلمات الدليلية: توفيق الحكيم، شهرزاد، التعادلية بين الإنسان، المكان والزمان.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة تربيت معلّم في سبزوار – أستاذ مساعد.
**. خرّيج جامعة تربيت معلّم في سبزوار.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري.

Bahadori_23@gmail.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۲/۱۲هـ . ش
تاريخ القبول: ۱۳۹۰/٤/۲۰هـ . ش

المقدمة

تناول توفيق الحكيم (١٩٠٢-١٩٨٧م) فی هذا العمل قصة ألف ليلة وليلة عن ذلک الملک الذی ضبط فی إحدی الليالی زوجته الأولی بدور متلبسة بجريمة الزنا مع أحد عبيده، فقتلهما معا، ثم قرّر أن ينتقم من جميع النساء بطريقته الخاصة، وذلک بالزواج کل ليلة من عذراء يقتلها عند الصباح ليتزوّج غيرها فی الليلة التالية وأخيراً زفّت إليه فی النهاية شهرزاد الذکية التی فاحتالت عليه للإفلات من القتل بأن تقصّ علی شهريار قصة لها بقية الليلة التالية أو تصلها بقصة أخری. وبذلک امتدت حياتها ألف ليلة وليلة، کانت خلالها قد حملت من شهريار وانجبت طفلاً، عندئذ عزّ علی الملک شهريار أن يقتلها ويحرم منها طفلها فکفّ عن وحشيته، استبقاها حية. (الدالی، ١١١٩م: ٧۶ و٧٧) فإذا بمغاليق قلبه الموصد تتفتح وتحرک جامده فترتجف نياطه وإذا هو يحب شهرزاد إذ لايأمن الملک شهريار للشعور إنما ينشد المعرفة، لايريد أن يحتبس فی حدود العواطف الضيقة، بل يرغب الانطلاق إلی حيث لا حدود، فهو فکر محض يحلو له التأمل والتفکير. (صدقی،١٩٣۴م: ۵۵٨) وشرع شهريار يسأل عن بعض الأسئلة وحلّها، هی: ما الإنسان؟ أجاب: إنه ذلک المخلوق المعروف لنا الذی يعيش فوق هذه الکرة الأرضية، ثم بنی علی ذلک أن الإنسان إذا کان يعيش علی هذه الأرض فلا بد أن تکون بينه وبين الأرض صلة أو مشارکة فی ضفة، ولبيان ذلک أوضح أن الأرض تعيش بالتوازن والتعادل فإن الشمس تبتلعها أو تضيع فی الفضا. وإذا کان ذلک حقيقة فهل صفة التعادل هذه حقيقة فی کيان الإنسان؟ والجواب بالإيجاب، لأن التأمل يؤدی إلی أن الإنسان يعيش ماديا بالتنفس وهو تعادل بين الشهيق والزفير بحيث لايطغی أحدهما علی الآخر. ويعيش روحيا بتعادل بين الفکر والشعور أو بين العقل والقلب، فالإنسان إذن متعادل ماديا وروحيا.

إذا کانت حياة الإنسان المادية من شأن رجال العلم فإن حياته الروحية من شأن أهل الأدب والفن، ووسيلة هؤلاء لترقيه هذه الحياة تکون بإنشاء صورة لتفکير الإنسان وشعوره قد تحوی من السمات والصفات الظاهرة والخفية ما يعين العلماء والفلاسفه علی

استنباط الحقائق والقوانين.

ومن هنا بدأ المؤلف فی بيان وضع الإنسان العام فی الكون من خلال تصور أديب، وانتهی فی ذلک إلی أن الإنسان ليس وحده فی هذا الكون الذی سيطرت فيه المادة سيطرة تعلن بنفسها عن اختلال التوازن فی حياة الإنسان بين عقله وقلبه، أو بين النشاط التفكير ونشاط الإيمان، وقد أدی ذلک أن يسود القلق هذا العصر، إلی جانب خوفه فی كل لحظة من دماره المادی بيده نفسه. (أبوكريشه، لاتا: ٩٧٤) فيوشک أن نری أنّ توفيق الحكيم إنتاجه إنتاجا أدبيا متسما بنزعات فنية خاصة، وملتزما بغايات فضلی، ولا غرو فأستاذ توفيق الحكيم ظاهرة اجتماعية تاريخية، الإنسان المبدع فيها هو بطلها الذی يخوض صراعا دائما ومتجددا مع واقعه وعصره، وهذا الصراع يتخذ مواقف متعددة، تتراوح بين الثورة والتمرد والنقد الاصلاحی الموعی البناء، وأحيانا المساومة التقنية وغير التقنية، يجسد هذا كله فی صور فنية من أعمال مسرحية وروائية، وانطباعات تترک آثارها وتؤتی ثمارها فی المقالات، والأحاديث، والخواطر، والخلجات، والرسائل كما يقال بعض الأحيان: «إنّ أدب توفيق الحكيم هو أدب البرج العاجی، هو أدب فكری بعيد متأمل، لذلک تجد أفكاره علی هيئة حوار عقلی، ولاتری بين المتحاورين شخصيات مرسومة بوضوح، ولكن عنده موضوعات تتعلق بالحياة الاجتماعية.» (الدالی، ١١١٩م: ١٣)

الحكيم قرّر إقامة مسرحه علی أساس فكری أو ذهنی، ويلتقی المسرح الذهنی بمسرح الأفكار، لكن الفرق بينهما أنّ المسرح الذهنی يعتمد علی الأفكار أی أساس العمل، بينما الفكرة فی مسرح الأفكار ليست الهدف الأصلی، وتتجلی شيئا فشيئا من خلال الصراع، وهو لهذا يوحی بالفكرة وليس وسيلة لحملها. (إسماعيل، لاتا: ٤٠)

عاش الحكيم حياة ملؤها الثورة الداخلية والصراع بين عالمين، عالم الروح وعالم الطين، عالم المثل والخيالات والأحلام وعالم الحقيقة والمواقع والمادة، فحياته تجسيد لهذا الصراع. «وله ميزة أخری فی مسرحياته مما يمكن أن يسمی (المسرح الذهنی) الذی عالج فيه كثيرا من قضايا الإنسانية فی صورة ذهنية، وإلی جانب ذلک فإن إنتاجه

غزير ممتد على حقبة طويلة من تاريخنا الحديث، نفذ فيها هذا الإنتاج إلى جميع المستويات الثقافية العالمية.» (الدالى، ١١١٩م: ١٤،١٥)

الصراع عند توفيق الحكيم هو قوام المسرح، حيث ينقل أحداث مشابهة لما يجرى فى الحياة بنسق معين قوامه التفاعل والمواجهة، فإن الصراع فى المسرح الذهنى عند الحكيم يقع فى الذهن، يقول الحكيم: «... فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعا يستشير التفاهم، ويهزّ أفئدهم: صراع هو فى المسرح الدموى، بين درع ودرع، أو بين ثور ورجل... وهو فى المسرح التمثيلى بين عاطفة وعاطفة...! هكذا كان المسرح ويكون، وأنّ الناس ليتأثرون دائما بالعواطف التى يحسبونها فى حياتهم الواقعية كالحب والغيرة، والإنتقام، والعدالة، والظلم، والصفح، والإثم...! لكن ماذا هم يشعرون أمام الصراع بين الإنسان وملكاته؟...هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهزّ المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟... .» (الحكيم، ١٩٨٤م: ٦)

توفيق الحكيم صاحب تفنّن فى أسلوب العرض. وهذا الأسلوب مزيج من الرمزية والواقعية والطريقة التخيلية، لهذا ترى الـتوفيق إن نحى منحى الرمزين فى بعض قصصه ومسرحياته، إلا أنه لايصطنع منها لغزا مغلقا ولا شبه مغلق، ولايهون عليه أن يترك رموزها على قرب المنال وقلة ما فيها من الغموض للقراء ليستنبطوها استنباطا، بل تجده يؤثر أن ينص على التفسير نصا فى ظاهر السطور أثناء الحوار وهذا المنحى من الاتجاه الرمزى كما قلنا نتيجة لطبيعته الواقعية التى اكتسبت الوجهة التخيلية نتيجة لانسحابها على نفسها، فلما شابه الاتجاه الرمزى فى فنه قام فنه على رمزية خفيفة لاتذهب الاستغلاق حدا يبعد منالها على الذهن. (أدهم وناجى، ١٩٩٨م: ٩٢)

أزمة الإنسان فى مسرحية شهرزاد

تعتبر مسرحية شهرزاد ثورة على الفلسفة المادية الغربية التى سادت مطلع القرن الماضى، والتى جعلت الإنسان محور الكون، مثلما يتجلى ذلک فى مسرحية أوديب لأندريه جيد، وجاءت مسرحية شهرزاد لتدين الإنسان المطلق، أو الإنسان المعتد بعقله

ولتبصره إلى أنه ليس صاحب السلطان المطلق الحرية الكاملة فى الكون. (دوبلو، لاتا: ٢٥٦)

كتب الحكيم مسرحيته هذه فى سبعة مناظر، وفى اللغة الشعرية يكتنفها الرمز والايحاء المناسبين للموضوع المتعلق بالبحث عن جوهر الحقيقة والمعرفة المطلقة. حيث يقول جورج ليكونت فى مقدمة الطبعة الفرنسية للمسرحية: «كان لابد من شاعر يجرؤ على وضع إحدى المأساتين العظيمتين للإنسانية فى هذا الإطار الضيق. وكان مما لابد منه أن يكون هذا الشاعر شرقيا دقيق الحس، خصب القريحة كتوفيق الحكيم ليروض الصعب فى مثل هذا العمل بهذا الوشى الفنى العربى البارع الذى لايزال يدهش ذهننا الديكارتى بعض الدهش، قبل أن يفتنه كل الفتون...» (الحكيم، لاتا: ٧)

ويعنى ليكونت بالمأساتين العظيمتين؛ داء القلق الذى لا شفاء منه، وضرورة هذا القلق الباعث على البحث المتصل، وعلة الغريزة التى تدفع كل جيل رغم الهزائم أن يتواصل مع الجيل الذى يليه ليدخل معترك الحياة بأمل كبير، وبذلك يتحقق تواصل الأجيال.

والحقيقة مثلها الطبيعة لاتكشف عن كل أسرارها وكأنها شهرزاد التى لاتحكى كل قصصها فى ليلة واحدة، بل تحكيها بالقدر الكافى لإذكاء نار الترقب، وبأسلوب مشوق يبقى على الاستمرار والتطلع الذى يوصلها إلى صباح آخر، ويوم آت يفسح المجال للحياة من جديد، لتشوق شهريار إلى الحكاية فى الليلة القادمة، وبهذا فالتلاحم والتواطؤ بين الشكل والمضمون قويان فى المسرحية، مما يجعلها تمتاز بالخاصية التعبيرية حسب مصطلح تعادلية الحكيم.

وشهريار فى المسرحية قد شبع من ملذات الجسد ومسرات العاطفة، يقول:

«ما قيمة عمرى الباقى؟ لقد استمتعت بكل شىء، وزهدت فى كل شىء.» (المصدر نفسه: ٦٣)

وتطلعنا المسرحية عليه وقد صار عقلا صرفا بعد ما تجاوز مراحل الحس والشعور، حيث انقطع للتفكير والتأمل، يقول العبد:

ـ وما باله يطيل النظر فى السماء كعباد النجوم...؟

الجلاد

ـ ذلك شأنه في مثل الوقت من كل ليلة. وأحيانا يقضى الليل كله ساهرا جامدا كما ترى.

ويؤكد شهريار أنه لايريد شيئا غير المعرفة:

ـ إني براء من الآدمية. براء من القلب. لاأريد أن أشعر. أريد أن أعرف. (المصدر نفسه: ٦٥)

وتؤكد شهرزاد لشهريار أنه لا شيء يستحق المعرفة، وأنه ربما ليست هنا حقيقة على الإطلاق حتى يستطيع أن يتوصل إليها، وأن كل ما يفعله المرء هو إسقاط ذاتيته على الأشياء ويعكس بالتالي حقيقة نفسه لا غير، يقول لها شهريار:

ـ أنت تعرفين. تعرفين كل شيء. أنت كائن عجيب، لايفعل شيئا ولايلفظ حرفا إلا بتدبير، لا عن هوى ومصادفة. أنت تسيرين في شيء. بمقتضى حساب، لاينحرف قيد شعرة، كحساب الشمس والقمر والنجوم. ما أنت إلا عقل عظيم... !

فترد شهرزاد باسمة:

ـ أنت يا شهريار تراني في مرآة نفسك. (المصدر نفسه: ٧١)

فشهرزاد هنا هي رمز الطبيعة التي تحكمها قوانين سرمدية، ورمز المعرفة الكلية التي لاتكشف عن نفسها النقاب ولاتسلم أسرارها لأحد. (مندور، لاتا: ٦٤).

واعتقد شهريار أنه لكي يتحصل على المعرفة لابد أن يرحل في كل مكان بحثا عن الحقيقة ويناشد المطلق، وقد طاف بالأقطار، وجاب الأمصار لكنه عاد مكدودا مصابا. بمرض عضال هو مرض الرحيل، يقول:

ـ أصبت. هو مرض الرحيل! كما تقولين. من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان، أصابه مرض الرحيل، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت.

وبسبب هذا التنقل والاستقرار وتحدى أطر المكان، غدا شهريار معلقا بين السماء والأرض، لأنه أراد الخروج عن نواميس الحياة والطبيعة فصار أحق الناس بالخروج منها إلى الأبد كالشعرة البيضاء التي ينبغي أن تقتلع من الرأس. (المصدر نفسه: ٦٦)

إن شهريار مؤمن بقوة العلم إيمانا مطلقا، وواثق في الخلاص بذكائه وعقله، لكن رحلة المعرفة تكشف في النهاية أن الثقة ليست سوى غرور مقيت، وتنم عن جهل كبير يبدأ بأقرب الأشياء إلى الإنسان، فشهريار الذي جاب الدنيا بحثا عن المعرفة عاد ولم يعرف شيئا، بل يكتشف أنه لم يعرف أقرب الناس إليه أي شهرزاد. واكتشف أيضا أن الأشياء التي يبدو أننا عرفناها هي الأشياء التي نجهلها أكثر، والأشياء التي تبدو شفافة وواضحة هي في الحقيقة معتمة وغامضة:

ـ تبا للصفاء وكل شيء صاف...! لشدَ ما يخيفني هذا الماء الصافي...! ويل لمن يغرق في ماء صاف...! (الحكيم، ١٩٧٣م: ٦٤)

ويقول شهريار أيضا عن شهرزاد وصفاء عينيها كحوض المرمر:

ـ قناعها منسوج من هذا الصفاء. السماء الصافية، الأعين الصافية الماء الصافي. الهواء، الفضاء، كل ما هو صاف! ما بعد الصفاء؟؟ إن الحجب الكثيفة لأشف من الصفاء!

والحكمة التي يمكن استخلاصها من هذه الرحلة هي أنه على الإنسان أن يقنع ويعيش الحياة في أطرها الطبيعية. أما مشكلة شهريار فإنه وضع نصب عينيه هدفا كبيرا بل رنانا هو المعرفة، كشأن جميع أبطال الحكيم، الذين يضحون بكل شيء من أجل الهدف، لكنهم في النهاية يدركون أنهم أضاعوا حتى الهدف. (عتمان، ١٩٧٨م: ١٨٠) فشهريار الذي يتعلق بالسماء ويدرك أنها أبعد ما تكون عنه، يقرّر العودة إلى الأرض، لكنه لن يهنأ بها كمن رضي بها منذ البداية.

ومهما اعتقد الإنسان أن بإمكانه التعلق بالسماء، يتجلى له في النهاية أنه كمن لم يغادر الأرض، شأن حكاية القرد والحكيم بوذا. فقد زعم قرد أن البراعة تجسدت فيه، وأن الحذق ليس سوى معنى من معانيه، وأنه أحق. بمكان علوي لايدانيه فيه مخلوق، فدعاه بوذا وامتحنه بقوله: إذا استطعت أن تقفز من راحتي اليميني بوأتك عرشا لايضاهيك فيه أحد، وإن عجزت أعدتك إلى الأرض. فقبل القرد التحدي وجمع كل قوته وقفز قفزة كالسهم في السماء حتى بلغ مكانا به خمسة أعمدة تكاد تمس السحاب، قال: إني بلغت إلى آخر العالم، سأعود إلى بوذا لأخبره بذلك، وترك أثرا على العمود

الأوسط الشاهق، فلما رجع إلى بوذا يطالبه بالوفاء. بما وعد، أكد له بوذا أنه لم يغادر أنه لم يغادر كفه قط، وأن الأعمدة الشاهقة ما هى إلا أصابعه، وقد أظهر له بوذا ذلک الأثر الذى تركه على سبابته، فبهت القرد. (الحكيم، ١٩٧٣م: ٨٣)

ويؤكد الحكيم أن ذلک القرد هو رمز العقل البشرى النشط البارع، الذى يوهمنا أحيانا أنه مصدر الحركة الكبرى فى الوجود، بيد أنه سرعان ما يتأكد عجزه المطلق أمام القدرة الإلهية الكبرى، وأنه ليس أكثر من قفزة القرد فى راحة بوذا. (المصدر نفسه: ٨٥)

إنها صورة أخرى لقصور النظرة، نظرة الإنسان الذى يظل يدور فى مسار مغلق وحلقة مفرغة، إذ كلما شعر أنه قطع شوطا بعيدا عاد إلى نقطة البداية: «كل ما يكبر ترجعه ـ يقصد الطبيعة ـ إلى الصغر... كل غاية تتبعها بداية إلى متى هذه الدائرة التى لامخرج منها؟» (الحكيم، لاتا: ١٥٩)

ويؤكد الدكتور أحمد عتمان أن هذه النظرة تعكس فلسفة يونانية قديمة هى «عجلة الحظ» التى تحدث عنها أتباع فيتاغورس، وجسدها فى العهد الرومانى الكاتب المسرحى سنيكا، الذى يقول فى إحدى رسائله: «فجميع الأشياء متصلة بعجلة تلف بها فى دوراتها فالليل يسابق النهار، والنهار يلاحق الليل، والصيف ينتهى بالخريف الذى يتبعه الشتاء والأخيرة تستلم بدورها للربيع. هكذا كل الأشياء تذهب لتعود. إنى لا أصنع شيئا ولا أرى شيئا جديدا فآجلا أو عاجلا سيصاب المرء نفسه بالدوران أيضا.» (عتمان، ١٩٧٨م: ١٨٤)

وتتضح المفاهيم التعادلية فى مسرحية (شهرزاد) من خلال هذه الثنائيات الكثيرة، القلب والعقل، الروح والجسد، المرأة والرجل، الصفاء والضباب وغيرها، ويتجلى أيضا الحل التعادلى من خلال مفهوم الخير، والشر والجزاء، فالعبد الذى يخون لاينبغى أن يعاقب بعدالة القصة الشعبية أى قتله مع الزوجة الخائنة فى فراش الخيانة، بل الحل أو القتل التعادلى يتمثل فى عتقه. (الحكيم، لاتا: ١٥٦)

وتتجلى خاصية التفسيرية فى (شهرزاد) شأن الكثير من المسرحيات الذهنية عند الحكيم فى أنها تبرز قضية إنسانية تتعلق. بمصير الإنسان ووجوده فى علاقته بالحرية

والمعرفة، وتؤكد أنه لايمكن للمرء أن يعيش عقلا خالصا، أو أن يهجر الحياة دون أن تموت فيه الحياة. (مندور، لاتا: ٦٧)

ويرى الأستاذ مصطفى عبد الغني أن شهرزاد تكشف الاختلال فى حضارتنا الحديثة، حيث وصل الاهتمام بالعلم إلى تناسى الخلق، وتعكس الواقع المتمثل فى الأزمة الاقتصادية التى كان العالم فى سبيل الدخول إليها. (عبد الغنى، ١٩٨٥م: ٤٤)

وإن شخصيات المسرحية ما هى إلا رموز لنوازع الإنسان وملكاته، فالعبد رمز الشهوة المتقدة والوزير رمز العاطفة الجياشة وشهريار رمز العقل النهم إلى المعرفة، حيث ينبغى لهذه المكونات أن تتوازن لدى الإنسان، وألا نجعل إحدى هذه الملكات تطغى فيحدث الاختلال واللاتعادل، وتصير تلك القوة قوة مدمرة للإنسان نفسه. (مندور، لاتا: ٦٤) كما حدث مع شهريار، ومغزى الرسالة الذى يمكن استخلاصه من هذه المسرحية أنه على الإنسان أن يعرف كيف يوازن بين ملكاته، ويحسن توجيه نزواته، وبهذا تتكامل النوازع الإنسانية وتستقيم الشخصية. لقد تحركت الرموز شخوصا فى الجو المسرحية، غير أن تعدد المنازعات فى النفس البشرية، جعلت الأستاذ الحكيم يبدل فى شخصيات الرموز مردّه فى تلك التعدد فى نوازع النفس. فترى الملك شهريار يعود فى فترة يأس من المعرفة إلى شهرزاد، يكسر عطشه من ثغرها اللؤلؤئى ويستظل من رمضائه بعناقيد غدائرها المنهدلة، ويوسد رأسه المتصدع حجرها، ويريدها أن تنشده شعرا أو تغنيه أغنية، أو تقصّ عليه قصة، وهذا الوزير الذى حبه لشهرزاد عذرى طاهر تراه يضطرب اذا ما خلت، وتراه يستاء إذا ما عطفت على الملك شهريار صديقه وبعلها أيسر عطف: وتجده يتجرع المرارة من غيرته، وهذا التبدل فى الرموز مظهر للعوارض من إمارات تعدد الشخصية مرجعها تعدد النوازع.

والأستاذ الحكيم يحوك وقائع القصة على المسرح بين شهرزاد وقلب الوزير المتأجج فى منظر وبينها وبين عقل الملك السابح زرقه أحلامه فى منظر، ثم بينها وبين العبد الأسود فى منظر، حتى إذا انتهى إلى الختام ادخر للوزير قمر المصرح الفاجع حيث ضاق الواقع عن قلبه الكبير وقد عرف أمر شهرزاد مع العبد. اما العبد فيفرّ والملك

شهريار فإلى سفر بعيد مجهول يأخذ طريقه.

هذه المسرحية التى نحى فيها توفيق الحكيم منحى الرمزين لم يصطنع لها لغزا مغلقا أو شبه مغلق، ولم يترک ليستنبط استنباطا آثر أن ينصّ على تفسيرها نصا فى ظاهر سطوره آثار الحوار. هذا المنحى من الإتجاه الرمزى فى الواقع سببه ما يشوب رمزية الأستاذ الحكيم من الميل نحو الحسية أو قل الطبيعة الحسية منه هى التى تجعل رموزه واضحة. (أدهم وناجى، ١٩٩٨م: ٩١و٩٢)

إن القضية التى طرحها الأستاذ الحكيم فى هذه المسرحية جعلها معلقة وعلقنا كمادته فى مفترق الطرق وجعلنا فى حيرة تلهب أفكارنا وتفتق أذهاننا إزاء تجسيد الحياة الإنسانية، حيث جسد الغريزة الجنسية فى شخصية شهريار، وجسد النزعة العاطفية فى شخصية الوزير، وجعل من شهرزاد انعكاسا على كل منها حسب طبيعة وتركيبه، وجعل شهريار ـ ممثلا للمراحل الثلاث: نزعة جسدية بهيمية طينية تسكن إلى جسد غض بض، وقلب متفتح عاشق حبيب يقدس الجمال ويفتتن به ويغرق فيه، وعقل خالص غامض صرف مترفع يزدرى كل شيء لايميت إليه بصلة «أما شهرزاد فهى كالطبيعة تتراءى لشخوصها كل من خلال مرآة نفسه، فهى عند العبد حس مادى ولذة مشبعة، وعند الوزير قمر، مثال عال للجمال قلبا وقالبا، فهى معبودة لاعشيقة، وعند الملک «شهريار» سر عميق يتحدى لغزها المعرفة.» (يعقوب، ١٩٩٢م: ٧٨)

«التحرير من سلطان الزمان... والانطلاق من سجن المكان.» لا أثر للتصوف فى هذا الاتجاه... إن أبطال «توفيق الحكيم» يرتابون فى «القوة الغيبية» أبلغ الريب... وليس من همهم... أن يفنوا فى مبدأ روحانى علوى... فلايزال الإنسان يواجه مصيره الغامض القاسى... فلايجنى من هذه المخاطر غير حال عجيبة من التناقض.. تجعله معلقاً... بين السماء والأرض... ولا تهبه الحرية إلا إذا تكلف نوعاً من اللامبالاة.. فى جو من السخرية المرة... التى تقضى عليه بالموت... والضياع... .» (يعقوب، ١٩٩٢م: ١٣٠)

هكذا نجد أنفسنا إزاء مسرح... تدور مآسيه فى دائرة من العذاب الفظيع... وتسعى شخصياته إلى مُثُلٍ... بعيدة المنال... . (نفسه: ١٣٠)

ويشرح الحكيم في كتابه فن الأدب (ط ٢، بيروت، ١٩٧٥م) هذا القانون العام الذى تأثر به في مسرحيته فيقول: «من يمعن النظر فيها (في رواية شهرزاد) يجد فكرة تطور الانسان لا على نحو يؤيد التطور المطلق في خط مستقيم، بل التطور المحدود في دائرة مفرغة، كدائرة الاجرام العظمى والصغرى في أفلاكها السماوية والذارية... . (نجيب، ١٩٨٧م: ٩١) كما يتحدث شهريار عنها ويقول: دعک من الخيال يا قمر. ماذا جنى احد شيئا من الخيال والتفكير. مضى ذلک العهد الساذج. اليوم نريد الحقائق يا قمر. نريد الوقائع، نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا.

ولكن شهريار في الحقيقة ـ كما تفصح كلماته التالية ـ هارب من قيد الحب والجسد والمادة، هارب من ماضيه ومن شهرزاد، أو يودّ الهروب من نفسه وإغلاله إلى حيث اللامحدود. لقد فقد شهريار ما يشدّه إلى الزمان والمكان، ويودّ الآن لو استطاع أن يتقمّص روح السندباد البحرى في سفراته المتتابعة، يودّ لو استطاع أن يجوب الدنيا «كالفكر الشارد» الذى لايستقرّ على شيء. ومن جديد يتحدّث الحكيم من خلال شهريار وهو في الواقع يناجى نفسه، ويوزّع هذا المنولوج الداخلى إلى أدوار. (نجيب، ١٩٨٧م: ٩٤)

شهريار: ... من استطاع تحرير جسده مرّة من عقال المكان أصابه مرض الرحيل فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت.

شهرزاد: قضى الأمر. وصرت سندبادا.

شهريار: أتحزنين لفقدى؟

شهرزاد: لو كنت اعلم أنک ستنطلق يوما كالفكر الشارد لما قصصت عليک تلک القصص.

يعود شهريار من الرحلة كما بدأ الرحلة، خالى الوفاض، دون جديد، سجين جسده في الزمان والمكان، فلا هو قد تغيّر ولا شهرزاد قد تغيرت. فهذه هى «طبيعة الأشياء» كما تقول شهرزاد: «... لاشيء غير الأرض. هذا السجن الذى يدور أنا لانسير لانتقدّم ولانتأخّر، لانرتفع ولاننخفض. إنما نحن ندور. كل شيء يدور تلک هى الأبدية... يا لها

من خدعة، نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران»... «فالنهاية تتلوها البداية في قانون الأبدية والدوران.» وحين يكتشف شهريار العبد في مخدع شهرزاد يقابل ذلك يفتور ذلك بفتور وملل، لايرفع سيفا ولايثور، فارادته قد انصهرت وذابت. قد صار شهريار ـ كما يبدو ـ فكرا خالصا، ولأنّ هذا مستحيل فهو معلق بين السماء والأرض نهبا للقلق. لقد فشلت شهرزاد في التجربة في العودة بشهريار إلى الأرض وحياة الناس ومن البداية فهذا الفشل واضح مقرر. وهكذا تكتمل الدائرة المفرغة هو«الأبدية» أم انه التعبير الكامل عن انحصار الفكر في ذاته والعجز عن الخروج من حصن الذات إلى عالم الناس والاحياء وأية معرفة يطمح اليها هذا الفكر المتأهل؛ واية متعة في هذا القلق الملحق! (نجيب، ١٩٨٧م: ٩٤و٩٥)

وفلسفة الحكيم في هذه المسرحية ذات مضمونين: مضمون فكري، قوامه أن ينادي «بوجوب الاتزان الإنساني أو التوافق البشري في حياة الإنسان أو البشر، وهذا ما أسماه «بالتعادلية». فالمرحلة الأولى من حياة شهريار يتمثل فيها الانحراف والعمل الطالح، والمرحلة الثانية يتجسد فيها العقل الخالص البعيد عن طبيعة الإنسان «فهوضائع هنا، كما كان ضائعا هناك.» ومضمون اجتماعي، فحواه أن أية أمة لايمكن أن تعيش منفصل عن العالم، ولايمكن أن تنفصل عن الواقع المادي لكي تعيش في برج عاجي تجترّ الفكر وتهيم بالخيال وتحلم بالآمال «فإنها إن فعلت ذلك قضت على نفسها بالتعليق بين السماء والارض، وصارت أمة هالكة كما حدث لشهريار.» وتكون أشبه بمن قال الله فيهم: ﴿وَ مَن يُرِدْ أَن يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقًا حَرَجًا كَأَنَّمَا يَصَّعَّدُ فِي السَّمَاءِ﴾ (الأنعام: ١٢٥)

لقد أثارت هذه المسرحية عدة تساؤلات: هل يستطيع الإنسان؟ (يعقوب، ١٩٩٢م: ٧٧)

النتيجة

إنّ الطغيان الجارف في هذه المسرحية يجعلنا نحسّ بأنّ نافذة القلب الإنساني عند

الحكيم لم تكن تفتح لتهب منها رياح الوجدان حتى تعود فتغلق أمام العواصف الفكر المنبعثة من تأملات الذهن وسبحات الخيال. الحكيم قد تجرد للفن الصرف الخالص فى شتى ضروبه، حتى استحال الفن لديه إلى صوفية مطلقة، ومسألة القلب عنده تفتح وتغفل بمقدار، ولذا كانت الهمسة عنده تتبع من شفتين، واللمسة تصدر من الذهن، والانفعال وليد التأمل والإمعان فى النظر.

وفى النهاية يبيّن توفيق الحكيم بأنّ الإنسان لا يقدر على التخلّص من الزمان والمكان والقوى الغيبية. فعلينا الشرقيين بأن نكافح بالروحية المادية الغربية إذ إنّ التطرق إلى إحدى الجوانب من الحياة نقص واضح. فبذلک يؤكّد توفيق الحكيم على أهمية القضية التعادلية من الجوانب البشرية فى مسرحيته شهرزاد. ومن ناحية المضمون الإجتماعية فهو يشير إلى أنّ الشعب العربى لا يستطيع أن يستمرّ بحياته الروتينية والإطار المكانية إذ أنه فى هذا الحالة معلق بين السماء والأرض.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أبوكريشه، طه مصطفى. لاتا. *التعادلية مع الإسلام والتعادلية للأستاذ توفيق الحكيم.*

إسماعيل، عزالدين. لاتا. *قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر.* بيروت: دار الفكر العربى.

الحكيم، توفيق. ١٩٩٤م. *شهرزاد.* بيروت: دار الكتاب اللبنانى.

أدهم، إسماعيل؛ وناجى إبراهيم. ١٩٩٨م. *توفيق الحكيم.* طبعة بدار الزعيم للطباعة الحديثة.

الدالى، محمد حسين. ١١١٩م. *عملاق الأدب توفيق الحكيم.* القاهرة: دار المعارف.

صدقى، عبدالرحمن. أبريل١٩٣٤م. *مجلة الرسالة.* م٢. عدد ٣٩.

عبدالغنى، مصطفى. ١٩٨٥م. *شهرزاد فى فكر العربى الحديث.* بيروت: دار الشروق.

عتمان، أحمد. ١٩٧٨م. *المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم.* مصر: الهيئة المصرية العامة.

مندور، محمد. لاتا. مسرح *توفيق الحكيم.* مصر: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

يعقوب، لوسى. ١٩٩٤م. *عصفور الشرق.* توفيق الحكيم فى حوار حول أفكاره وآثاره. مصر: الدار المصرى اللبنانى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثانی ـ صيف ١٣٩٠ش / حزيران ٢٠١١م

وقفة نقدية مع نتاجات الشاعر الإيرانی جامی

علی گنجيان خناری*
فاطمة نصراللهی**

الملخص

ظهر فی إيران وفی القرن التاسع من الهجرة شاعر بارع وعارف سالک خلّف نتاجات شعرية ونثرية عديدة لاتزال مرجعا علميا للمحققين، وطالبی الأدب والتصوف إلی يومنا هذا. ولد عبدالرحمن جامی سنة سبع عشرة وثمانمائه فی مدينة جام فی بيت علم وورع. بدأ دراسته منذ الطفولة عند أبيه ودخل مجالس العلم، وتتلمذ عند كبار الأساتذة، وأخذ منهم العلوم المختلقة كالفقه والفلسفة والحكمة وغيرها.وله أيضا مقدرة شعرية عالية، رفعته إلی أعلی الدرجات الأدبية بين شعراء الفرس. وهو بسبب ميله إلی التصوف التحق إلی الطائفة النقشبنديه المشهورة حيث كانت تضمّ كبار مشايخ الصوفية، فالتزم بمبادئها حتی أصبح فيما بعد شيخا من شيوخها، وواعظا من وعّاظها. أما آثاره فمنها الشعر ومنها النثر، وهی تمثل براعة الشاعر الأدبية، و لاتخلو من نزعاته الصوفية، ومنها ديوان شعره الذی يشتمل علی القصائد والغزليات والرباعيات والدوبيت، وهو مملوء بالوعظ والحكمة والحب الخالص لمبدأ الحياة ومقصدها. عاش جامی إحدی وثمانين سنة وتوفی سنة ثمان وتسعين وثمانمائة فی هرات ودفن فيها. فجاء هذا المقال كی يلقی الضوء علی نتاجات هذا الأديب الإيرانی البارع.

الكلمات الدليلية: جامی، التصوف، الصوفية، العارف، الشاعر، الأديب.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة العلامة الطباطبايی ـ أستاذ مساعد.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فی كرج.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدی.

Aliganjian1969@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/١٢هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٥/١٨هـ. ش

المقدمة

أخذ التيموريّون بمقاليد الحكم بإيران فی القرن التاسع للهجرة. وباستقرار حكومتهم شرقی البلاد رجع الأمن والسلام إلی المجتمع الإيرانی بعد أن تعرّض بسبب المنافسات السياسية لأنواع من الفتن والمحن، وفی ظلّ هذا السلام حصل تقدم كبير. وكان من ميزات هؤلاء الملوك الاهتمام بالعلم والأدب، وكان بلاطهم لايخلو من العلماء والأدباء والفنّانين، فازدهرت العلوم المختلفة فی هذا العصر بصورة ملحوظة، منها: علم الفلک، والرياضيات، والحكمة، والكلام، والفقه، والأصول، والتصوف، والشعر، والنثر. وظهرت نتاجات أدبية مهمّة علی أيدی كثير من أدباء هذا العصر ومن بينهم الشاعر الصوفی عبدالرحمن جامی. (زرين كوب، ۱۳۶۳ش: ۶۳)

جامی نشأته وتطوّر حياته الاجتماعية والأدبية

اجتمع مؤرخو تاريخ الأدب الفارسی علی تاريخ واحد لولادة جامی، وهو وثيق لأنّه ثبت ذلک عن تلميذه الذی كان يعيش فی عصره وهو عبد الغفور لاری حيث يقول: «كان مولده فی خرجرد فی جام وقت العشاء الثالث والعشرين من شعبان المعظم سنه سبع عشر وثمانمائه.» (لاری، ۱۳۴۳ش: ۳۹) و عن اسمه ولقبه يقول: «كان لقبه الأصلی عماد الدين، ولقبه الذی اشتهر به نور الدين، واسمه عبد الرحمن.» (المصدرنفسه: ۳۹) ولقد أشار جامی نفسه إلی تاريخ ولادته فی قصيدة سماها رشح بال بشرح حال:

- فی سنة سبع عشر وثمانمائه من الهجرة النبوية.
- جئتُ من عالم الملكوت إلی عالم الملک، أی هذه الدنيا الفانية. (جامی، ۱۳۴۱ش: ۵۹)

وفی مقدمة ديوان أشعاره «فاتحة الشباب» يتحدّث عن مولده وسبب تخلّصه بجامی بقوله: «وبما أنَّ مولد هذا الفقير كان فی جام، وفيها المرقد المطهر والمشهد المعطر لشيخ الإسلام أحمد جامی اخترت لنفسی جامی.» (جامی، ۱۳۸۳ش:۱۶)

وقد ذكر سبب تخلصه فی القصيدة السابقة قائلا:

– مولدى جام وقدرة قلمى مستمدّة من وجود شيخ الإسلام أحمد جامى.

– لهذين السببين جعلت تخلصى الشعرى جامى. (جامى، ١٣٤١ش: ٧۶)

وأبان عبد الغفور لارى عن نسب جامى بقوله: «كان والده أحمد بن محمد الدشتى من سهل إصفهان وهى من أحيائها. وجدّه مولانا محمد تزوّج من إحدى بنات الإمام محمد الشيبانى وكان مولانا أحمد والد جامى منها.» (لارى، ١٣٤٣ش: ۴٠)

دراسته

«هاجَرَ والد جامى، نظام الدين الدشتى، وأهله من سَهل إصفهان إلى جام وشغل منصب القضاء والفتوى.» (آل رسول، ١٣٨٣ش: ١٢) فبدأ جامى مشواره الدراسىّ هناك تحت إشراف أبيه المباشر وهو فى سنّ الطفولة، كما يشير إلى ذلک لارى بقوله: «ذات يوم دار الحديث عن أساتذته، قال: إننى تلميذ أبى حقّا، فقد تعلّمت اللغة منه، وبيّن أنّه تعلّم الصرف والنحو عند أبيه.» (لارى، ١٣٤٣ش: ١١)

ثم انتقل جامى لمّا كان شابّاً مع أبيه إلى مدينة هرات، يقول عبد العلى نور أحرارى: «هاجر نظام الدين أحمد وولده عبدالرحمن من جام إلى هرات عاصمة خراسان. كان شاهرخ التيمورى حاكما ذاک الزمن على ملک خراسان الواسع، ومن أثر اهتمامه أصبحت هرات من أعظم المراكز العلمية. ولم يكن جامى قد بلغ سن الرشد آنذاک.» (جامى، ١٣٨٣ش: ١٩)

التحق جامى بمجالس العلم فى هرات، وهو شابّ مستعدّ لتلقّى العلوم، تقول آل رسول: «قداستقبلت مجالس الدرس ومحافل العلم والأدب فى هرات هذا الطفل المستعد، أدرَک أساتذته من البداية ذكاءه النادر فى فهم المسائل العلمية وتعلّمه العلوم البلاغية والكلامية، وما لبث أن بَرِع فى العلوم النقلية والعقلية، وانفرد فى عصره وطار صيته فى العالم.» (آل رسول، ١٣٨٣ش: ١۴) يقول جامى عن دراسته: «ثمَّ انصرفتُ إلى كسب العلوم وتابعت العلماء والفضلاء.» (جامى، ١٣٤١ش: ۶٠)

وأمّا أساتذة جامى الذين تَوَلّوا أمر تعليمه فى هرات، فيحصيهم عبد الغفور تلميذ

جامی علی ترتیب أقدَمیتّهم، ویقول: «ولما جاؤوا إلی هرات، کان فیها مولانا جنید، وهو رجل بارع فی العلوم العربیة، وحینما حضر جامی درسه کان جنید مشغولا بتدریس شرح المفتاح أو المطوّل، وقد أحَسّ جامی برغبته فی الإلمام بهذا العلم، وانصرف إلی قراءة المطوّل وحاشیته، ثمّ شارک فی درس مولانا خواجه علی السمرقندی، الذی کان من أعاظم المدققین فی عصره، وهو أذکی وأقوی تلمیذ للسید الشریف الجرجانی، وبعد ذلک کان یذهب إلی أبیه مولانا محمد الجرجانی، وهو من الفضلاء الباحثین فی عصره.» (لاری، ۱۳۴۳ش: ۱۱)

وبعد مضی عدة سنوات، ترک جامی هرات، وذهب إلی مدینة سمرقند لیواصل دراسته، وهناک تعرّف علی معلم جدید یقول عنه لاری: «بعد ذلک حضر فی سمرقند فی درس قاضی زاده الرُومی، وهو کان من المحققین فی عصره. فی زیارته الأولی وقع بینهما بحث، وطال هذا البحث حتی استطاع جامی اقناع الأستاذ بکلامه.» (المصدر نفسه: ۱۲)

کما ورد آنفا کان جامی تلمیذا سریع الخاطر، ومتقدّما فی العلوم بسرعة لاتوصف، علی رغم أنّه لم یکن یحضر فی صفوف الدرس کسائر التلامیذ، کما یقول لاری عنه: «فی أیّام دراسته التی کان فیها مهتّما بالدرس فی کثیر من الأوقات، کان یأخذ الکرّاسة من أحد زُمَلائِه، ویأخذ فی مطالعتها لحظة، وعند الحضور فی الدرس کان یفوق الحاضرین فی الصف. کانت مدّة دراسته قصیرة وبراعته فی العلوم الحقیقیة والرسمیة من الأصول معروفة ومن الفروع مشهورة.» (لاری، ۱۳۴۲ش: ۱۰)

وکان ذکاؤه بحیث یتفوّق علی أساتذته، وهذه قضیة یؤیّدها کلّ من کان علی صلة به، وهو نفسه أول شخص یُعبِّرُ عن هذا الموضوع ویقول: «ما کانت مدّة دراستی عند أساتذتی طویلة بحیث أنّهم ما غَلَبوا علیَّ فی الدرس ولکنّی غلبت علیهم، وکنّا فی المستوی الواحد فی العلم ولیس لهم فی ذمّتی حقٌّ علیّ بوصفهم أساتذتی.» (حکمت، ۱۳۸۶ش: ۶۴)

ویؤکد براون ما أشار إلیه حکمت قائلا: «کان لجامی ذکاء خاص منذ طفولته،

وكلّما زاد عمره زاد اكتسابه للعلوم أكثر، وكان ينصرف إلى تكميل دراسته عند الأساتذة المشهورين، ولكن ما يلبث أن يتفوق عليهم، ومن ثمّ يكتسبون هم عنده المعرفة.» (براون، ١٣٥١ش: ٧٥٠)

ويقول أستاذ جامي، قاضي زاده الرومي: «منذ أن كانت سمرقند وحتى اليوم لم يعبر أحد بحر آمويه إلى شاطئه الآخر بقوة طبع هذا الشابّ، أي جامي، وقوة تصرفه.» (جامي، ١٣٨٣ش: ٢١)

هكذا كان جهدُ جامي في كسب العلوم والمعارف، وقد تَفوّقَ على معاصريه من زملائه وأساتذته وبَلَغ درجاتٍ علميةً ما بلغها أحدٌ في عصره.

تصوفه

كان من خصائص القرن التاسع انتشارُ عقائد الصوفية في الممالك الإسلامية عامة وفي إيران خاصة ولاسيّما شرقيّ البلاد. كان من خُلُق تيمور الإكرام والتعظيم لمشايخ الصوفية وأعاظم التكايا، كما أنّه كان إذا دَخَل مدينة يذهب إلى زيارة الشيوخ أولا ثمّ إلى زيارة أكابرهم من الأموات ويستمدُّ منهم العون في الأمور. هذه العقيدة شاعت بين أعقاب تيمور وأحفاده ولأجل هذا الدعم السياسي تَفَوَّقت الصوفية على الفرق الأخرى فالتحق الكثير من أهل العلم والأدب بطائفة من طوائفها. (جامي، ١٣٨٦ش: ٦-٧)، ومنهم جامي الذي يقول عن اعتصامه بالصوفية: «دخلتُ في الطائفة الصوفية الصافية قُلوبهم وهم الذين يعملون بعلمهم وهذا مقصدهم.» (جامي، ١٣٤١ش: ٦١)

والطائفة التي اختارها جامي ومال إليها هي الطريقة النقشبندية التي يقول عنها حكمت: «تشكلّت فرقة معتدلة ولكنها كانت متعصبة لأهل السنة وموافقة لسلاطين العصر في ماوراء النهر وانتشرت في أواخر القرن الثامن انتشاراً عظيماً وهذه الجماعة هي الفرقة النقشبندية التي قد أسّسها خواجه بهاء الدين عمر البخاري (المتوفى بسنة ٧٩١ هـ) وانصرف الكثيرون من الناس إلى هذه الطائفة في بخارا وسمرقند حتى أقصى خراسان وبعد ذلك في الهند وشاعت شيوعاً عظيماً.» (حكمت، ١٣٨٦ش: ٧)

وأمّا سبب انخراط جامی فی الفرقة النقشبندية فلم يكن سبباً عادياً مألوفاً بل كان شبيهاً بالإلهام كما نقل عبد الغفور لاری فی كتابه: «ذات ليلةٍ، كأنّها ليست بليلٍ بَل هی صُبح السعادة الذی أشرق من أفق فضل ذی الجلال والإفضال من مشرق اللطف التقی بقدوة العرفاء الكاملين سعد الملة والدين كاشغری وسمع بأُذُن الفطرة أنّه قال: اذهب وخُذ بناصرٍ لا حيلة منه.» (لاری، ۱۳۴۳ش: ۱۲)

وهكذا دعاه سعد الدين كاشغری مرشدُ الطريقة النقشبندية إلی نواحی هرات ولَبّی جامی هذه الدعوة وأسرَعَ إلی هرات، يقول عنه لاری: «هو تأثَّرَ بهذا الحادث وتوجَّه إلی جانب خراسان وأرادَ الوصول إلی سعد الدين الكاشغری.» (المصدر نفسه: ۱۳)

بعد أن رجع جامی إلی هرات وجد سعد الدين الكاشغری لزم الطائفة النقشبندية والتحق بالصوفيه، يقول لاری: «كان يَجلسُ سعد الدين الكاشغری علی باب المسجد الجامع فی هرات القريب من بيته ويتكلم مع المتصوفة وكان مَمرّ جامی فی كلّ يومٍ من هناک، كلّما يمّر أمام الخواجة يقول: هذا رَجلٌ عجيب الكفاية، هو جَذَبنا ولكن لاندری كيف نأخذه. فی أوّلِ يومٍ زاره قال: وقع نَسرٌ فی شَبَكتِنا.» (المصدرنفسه: ۱۳ - ۱۴) استَقَرَّ جامی فی موطن المتصوفة وبدأ بالقيام بأعمالهم والالتزام بشعائرهم تحت إشراف مرشده، ووَضَع قدمه فی طريق السير والسلوک وفی مسيرته تَعَرَّفَ علی عدد كثير من شيوخ الصوفية واكتسب الفَوائد الجَّمة منهم. إنَّ آخِر مرشدٍ لجامی ومراد له والذی ما قطع جامی صلته به وكان مُريدَه حتی نهاية عمره هو خواجه ناصر الدين عبيد الله المشهو ر بـخواجه أحرار الذی يقول علی أصغر حكمت عنه: «وأما خواجه ناصر الدين عبيد الله مرشد الطائفة النقشبندية فی خراسان وماوراء النهر والذی كان معاصراً لجامی ومعترفاً بعظمته وكان فی مختلف كتبه يخاطبه بالأستاذ والمخدوم، فهو من كبار الرجال فی هذا العصر.» (حكمت، ۱۳۸۶ش: ۷۲)

فالانصراف إلی التصوف كان أكبر حادث فی حياة جامی وقد أحاط بكلِّ جوانبها، وسماته بيِّنةٌ فی آثاره تماماً بحيث أن الحكمة والإرشادات الإلهية ملأت نظمه ونثره.

زواجه وأولاده

تزوَّجَ جامی بإحدی بنات مراده سعد الدین الكاشغری، يقول عنه فخر الدين علی صفی: «ولا يخفی أنّه كانت لخواجة كلان، الابن الكريم لمولانا سعد الدين الكاشغری، بنتان تزوّجت إحداهما من جامی والأخری من راقم هذه السطور.» (حكمت، ١٣٨٦ش: ٧۶)

وفيمايتعلّق بأولاد جامی جاء فی كتاب رشحات عين الحيوة: «أنجَبَت تلك الصبيّة لجامی أربعة أبناء، ولم يتمتّع الأوّل منهم بالحياة إلّا يوماً واحداً ولم يُسمّ، والثانی و هو الخواجة صفی الدين محمد تُوفی بعد سنةٍ وحزن جامی علی وفاته حزناً شديداً والثالث الخواجة ضياء الدين يوسف وقد وُلد سنة ٨٨٢ هـ. والرابع الخواجة ظهير الدين عيسی الذی أبصر النور تسع سنوات بعد ولادة أخيه الخواجة ضياء وكانت ولادته سنة ٨٩١ هـ. وتُوفی بعد أربعين يوماً.» (المصدر نفسه: ٧۶-٧٩) وجاء فی كتابمنشآت جامی فی معرض الحديث عن أولاده: «لقد مات أولاد جامی كلّهم فی حياته إلّا ضياء الدين يوسف، ونظم مولانا فی رثاء ولده صفی الدين قصيدة فی سبعة مقاطع مؤجّجة بعاطفة الحزن الشديد. وكان مولانا جامی يحبّ ولده ضياء الدين يوسف حبّاً جمّاً ولهذا السبب نری أنّه يذكر اسمه فی آثاره المنظومة والمنثورة وينصحه ويدعوله بالخَير.» (جامی، ١٣٨٣ش: ٣۴)

وفاته

يتحدث عبد الغفور لاری عن وفاة أستاذه ـ جامی ـ قائلا: «عاش جامی إحدی وثمانين سنة وكان هذا بعدد حروف كلمة كأس.» فحينئذٍ أخذ الساقی فی حانة وحدة ذی الجلال والإفضال كأس لقاء الرب بيده وذلك فی الثامن عشر من محرم الحرام سنة ثمان وتسعين وثمانمائه، وفی السنة الأخيرة من عمره بدت آثار الموت عليه وكان يتَفَّوهُ بعبارات تدلّ علی دُنوّ رحيله ويسعی فی إعداد الآخرين للمفارقة ويُكَرِّرُ هذين البيتين:

– واحسرتاه فإن الدهر سَيُنبِتُ الزهر وسيأتى الربيع كثيراً ونحن لسنا موجودين.
– تأتى الشهور وتنقضى وإنّنا تَبدّلنا إلى التراب وإلى اللبنات.

وقبل مرضه بعدة أيام عزم جامى على الذهاب إلى إحدى مناطق المدينة، اضطرب الأصحاب لحاله وطلبوا منه الرجوع ولكنه قال: يجب أن نترك بعضنا بعضاً.

وخاطب أحدَ مريديه، قبل مرضه بثلاثة أيّام، قائلاً: «أشهد أننا لسنا رَهين محبّة أحدٍ. وبعد رجوعه إلى البيت بدأه المرض؛ وفى صباح يوم الجمعة، اليوم السادس من مرضه، والثامن عشر من محرم الحرام، كشفت حركة نبضه عن قرب رحيله إلى دار القرار... فما إن نؤدى للصلاة من يوم الجمعة حتى رحل جامى من مقام الفناء إلى دار البقاء... وفى صباح يوم السبت حضر فى جنازته حاكم الزمان السلطان بهادر خان مع كبار الأمراء والوزراء و أكابر الزمان، وذهبوا بها إلى مقبرة سعد الدين الكاشغرى. ففتحت الأرض فمها كالصدف وجعلت هذه اللؤلؤ القيّمة فى صدرها.» (لارى، ۱۳۴۳ش: ۴۰ –۴۴)

شاعريته

من أهم القضايا التى دعت إلى القيام بهذا البحث هى طبع جامى الشعرى إذ نراه أنه كان شاعراً كبيراً جدّاً وسِجّله الأدبى مملوءٌ بالأشعار البديعة واللطيفة، والمعانى العميقة والحكيمة، ولهذا السبب يُعرف فى إيران بأكبر شاعرٍ فى القرن التاسع للهجرة ولُقِّبَ بخاتم الشعراء، يقول على أصغر حكمت فى هذا المجال: «كان من كمالات أستاذ جام ذوقه الشعرى الذى اشتهر به فى عصره؛ وقد كان معروفاً بشاعريته عند أكثر الناطقين باللغة الفارسية فى إيران وتركستان والهند، ولُقّبَ بخاتم الشعراء لأنّه انقضى بوفاته نظم الشعر بأسلوب الشعراء القدامى؛ الأسلوب الذى كان مُتَّبَعا فى خراسان وفارس والعراق؛ وبعد وفاته حتى القرن الثالث عشر لم يشرق نجمٌ مثل تلك النجوم القديمة فى أفق الأدب الفارسى.» (حكمت، ۱۳۸۶ش: ۱۱۱)

كان الشعر أمراً فطرياً عند جامى، فأكَبَّ على نظم الشعر طوال عمره من شبابه إلى مشيبه. وقد أَقَرَّ بأنّه ما استطاعَ أن يَترُك نظم الشعر فى كلِّ وقت من الأوقات، ويقول

فى مقدّمة ديوانه الأول عن مَقدُرته الفطرية فى نظم الشعر: «الفقير المنكسر، عبد الرحمن جامى، الذى لم يتخلّص من ظلام الكَون بسبب أنّ الله تعالى جعل فى فطرتى ذوق نظم الشعر والحبِّ له، وما استطعتُ أن أزيله تماما عن صفحة قلبى أبداً. لا جَرَم أنّ من بداية الشباب الذى هو عنوان صحيفة الحياة حتى اليوم الذى تجاوز عمرى الستين وهو قريب من السبعين، ما كان التحرّر منه ممكناً وما كان لبالى راحة منه.» (جامى، ١٣٨٣ش: ٢۶)

يشكو جامى من اشتغاله بنظم الشعر فى قصيدته رشح بال بشرح حال، ويقول:

- مررتُ من جبل الطور ولكن ما استطعتُ أن أترك نظم الشعر أبداً.
- تُبتُ من نظم الشعر آلاف المرات ولكن ما وُفِّقتُ بتركه. (جامى، ١٣۴١ش: ۶١)

يُشير عبد الغفور لارى إلى شغف أستاذه بإنشاد الشعر طول حياته بقوله: «إنّه كان ينظم الشعر فى جميع الأوقات وكان منشغلاً به فى أوائل الحال وفى وقت الكمال. ولكنّه لم يُخَصّص له من الوقت إلّا قليلاً.» (لارى، ١٣۴٣ش: ۶)

كان جامى يحدّد لنظم شعره قسما يسيرا من وقته لِأنّه كان ذا مَقدرة فذّة فى قرض الشعر من جانب، ومن جانب آخر كان الشعر أصغر كمالٍ بين كمالات جامى وأقلّ فن بين فنونه الأخرى القيّمة، يقول لارى: «كان الشعر لثاماً لوجه الأسرار، الشاعرية ساترة لحاله، فهذان الأمران كانا فى الحقيقة سدّين لفضله وكماله، وكان الناس يعتبرون الشعر من أفضل فضائله ولكنّه هيهات، إنّ الشعر مُكوَّن من الخيال وأين الكمال من الخيال؟» (المصدرنفسه: ٩)

أصبح جامى مشهوراً بشعره بحيث طار صيته إلى أقصى نقاط العالم ولفت انتباه الملوك والسلاطين فى البلاد الأخرى وكانوا يعجبون بشعره وقد أشار الشاعر نفسه فى قصائده إلى مكانته الشعرية التى وصل إليها:

- أصبحتُ مشهوراً بشعرى فى كلِّ العالم بحيثُ قد ملأت السماء من هذا النشيد.
- لو ذهبت قافلة أشعارى إلى فارس لرضيت بها روح سعدى وحافظ.
- ولو اتّجهت إلى الهند لقال خسرو والحسن يا غريب العالم مرحباً بک، تعال تعال.

(جامى، ١٣۴١ش: ۶١)

كان جامی عالما متواضعا وهذه الميزة بارزة فی جميع أحواله وآثاره ويشهدُ به كلُّ أصحابه وأقرانه ولهذا السبب نراه عندما يتحدّثُ عن مواهبه وعلمه بحيثُ يَشعرُ القارىء بأنّه مغترٌّ بنفسه، يسعى بسرعة إلى تدارک الأمر والرجوع إلى تواضعه المعهود، ويقول:

– الفضائل التی أحصَيتُها لنفسی فی هذه القصيدة كانت خطأً ومحالا.

– التظاهر بالعلم عملٌ سَیِّءٌ، ولهذا من الأفضل أن يُكتَب اسمی فی فهرس الجُهّال.

(المصدر نفسه: ٦١)

جامی والأدب العربی

كان جامی مُلِمّا باللغة العربية وأسرارها متذوقا لآدابها؛ جاء فی كتاب جامی: «لقد كان شاعرنا جامی ذا باع طويل فی علوم التفسير، واللغة، والتاريخ، والحديث، والشعر، بحيث أثّر ذلک تأثيرا بالغا على نتاجاته الفارسية من جهة تركيب الجمل والكلمات حينا ومن جهة اتخاذ النصوص والمعانی حينا آخر؛ وكان له فی الأدب العربی كنزٌ وافرٌ وخزانة كاملة قد نَثَر منه اللآلی الرطيبة والدُرَر الملّونَةَ على بساطه العلمی.» (حكمت، ١٣٨٦ش: ١٢٦)

وبراعتُهُ فی اللغة العربية كانت بحيث أنّه ألَّفَ حولها كُتُباً قيّمَة أصبحت مرجعا لطلّاب علوم هذه اللغة؛ يقول حكمت: «كِتابُ الفوائد الضيائية الذی ألّفه لولده ضياء الدين يوسف شرحٌ لكتاب الكافية، لابن حاجب، ويعتبر عند المحققين من أحسن الكتب فی علم النحو، ويقوم بتدريسه معلّمو اللغة العربية حتى يومنا هذا ويستعينون به لمعرفة ما صعُب عليهم من هذا الفن.» (المصدرنفسه: ١٢٧)

جاء فی كتاب روضات الجنات تفسيراً لكتاب الفوائد الضيائية، مايلی:

«وهو من أحسن ما كتب فی هذا الموضوع، وأدّقها نظراً، وأبلغها تقريراً وأتمّها تهذيباً وتحريراً، وأجمَعها للنكات والدقائق والتحقيقات، ونُقِلَ عن المولی ميرزا محمد الشروانی الفاضل قوله: إنی درست هذا الشرح خمساً وعشرين مرة وصار اعتقادی فی كل مرة أنّی لم أستوف حق فهمه ومعرفته فی المرة السابقة.» (المصدرنفسه: ١٢٧)

کان جامی بارعاً فی ترجمته للنصوص العربية أيضاً وقد قام بترجمة كثير من المعانی العالية التی وردت فی القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، وأخبار أعاظم الصوفية، وأمثال العرب، وحكمهم، وأشعارهم إلى اللغة الفارسية؛ وكانت قصائده الأخلاقية مرآة للأفكار العربية وآدابها، وكانت غزلياته التی ضمّت فی طيّاتها أبياتا عربية من أحسن الصُور وأجمل الأمثلة لامتزاج اللغتَين الفارسية والعربية، فاتّصفت نتاجاته بفصاحة كلام الناطقين بالضاد وبلاغتهم، وجزالة كلام أبناء العجم. (المصدرنفسه: ۱۲۷-۱۲۸)

فمن النماذج الدالة على ذلک قوله:

أحنّ شـــوقا إلـــى ديار لقيت فيها جمال ســـلمی

که میرســـاند از آن نواحـــی نوید لطفی بجانب ما

زهـــی جمال توقبله جان حريم کوی توکعبه دل

فإن ســـجدنا إليک نسجد وإن سعينا إليک نسعی

بکت عيونی علی شـــؤونی فساء حالی ولا أبالی

که دانم آخر طبيب وصلت مريض خود راکند مداوا

بناز گفتی فلان کجايی چه بود حالت در اين جدايی

مرضت شوقاً ومت هجرا فكيف أشكو إليک شكوی

(جامی،۱۳۴۱ش: ۱۲۷)

آثاره ونتاجاته

ترک لنا عارف جام آثاراً عديدةً بدأ بتأليفها من منتصف عمره إلى آخره؛ ومواضيع تأليفاته مختلفة كما عبّر عنها علی أصغر حكمت قائلاً: «قد ظهرت ملكة التأليف والتحرير عند أستاذ جام من أواسط عمره، إذ إنّ فترة نبوغه وظهور تأليفاته تقع فی القسم الثانی من عمره أی من الأربعين حتى الثمانين وما كتب خلال هذه الفترة ينقسم من حيث الشكل إلى نوعين، الكتب الفارسية والكتب العربية، ومن حيث المضمون إلى أنواع مختلفة: كالتفسير، والفقه، والعرفان، والحديث، والأخلاق، والشعر بقوالبه المتعددة

كالقصيدة والغزل، والعلوم اللغوية بفروعها المتنوّعة كالصرف والنحو، والعروض والقافية، والمعما، وتراجم الرجال ومضامين أخرى. وتنقسم آثاره الفارسية إلى فئتين هما النظم والنثر.» (حكمت، ۱۳۸۶ش: ۱۶۵)

وكثير من كتب تواريخ الأدب ذكرت فهرسا لآثار جامى ولكن أدّقها وأوثقها ما جاء فى تكملة رضى الدين عبد الغفور لارى مريد جامى ومرافقه فى حياته. فهو يُحصى لأستاذه سبعة وأربعين مؤلّفاً يأتى شرحه فى التالى:

«۱. التفسير، وتوقف تفسيره عند آية (وإياى فارهبون).

۲. شواهد النبوة.

۳. نفحات الأنس، مطبوع عدة مرات فى الهند وفى طهران.

۴. نقد النصوص، مطبوع فى بمبئى قبل مئة سنة تقريبا.

۵. رسالة طريقه خواجگان، طبع فى الهند.

۶. أشعة اللمعات، مطبوع فى الهند وإيران.

۷. شرح فصوص الحكم، طبع فى مصر والهند.

۸. لوامع.

۹. شرح لبعض أبيات تائية ابن الفارض.

۱۰. شرح القصيدة الخمرية الميمية الفارضية.

۱۱. شرح الرباعيات.

۱۲. اللوايح، طبع فى الهند وإيران.

۱۳. شرح بيتين من كتاب المثنوى، طبع فى كابل.

۱۴. شرح بيت لخسرو دهلوى، مطبوع فى إيران.

۱۵. شرح حديث أبى ذر بن عقيل.

۱۶. شرح سخنان خواجه پارسا، طبع فى الهند.

۱۷. ترجمة أربعين حديثا.

۱۸. رسالة تحقيق مذهب الصوفى والمتكلم والحكيم.

١٩. رسالة فى الوجود.

٢٠. رسالة جواب وسؤال هندوستان.

٢١. رسالة لا إله إلا الله.

٢٢. رسالة مناسک حج.

٢٣. هفت اورنگ مشتمل بر هفت کتاب:

٢٤.الكتاب الأول، سلسلة الذهب الذى طبع فى الهند وإيران وطاشكند.

٢٥. الكتاب الثانى، سلامان وأبسال الذى طبع فى إيران وطاشكند وإنجلترا.

٢٦. الكتاب الثالث، تحفة الأحرار الذى طبع فى إنجلترا.

٢٧. الكتاب الرابع، سبحة الأبرار الذى طبع فى الهند وإيران.

٢٨. الكتاب الخامس، يوسف وزليخا الذى طبع فى إيران والهند وطاشكند وإنجلترا وألمانيا.

٢٩. الكتاب السادس، ليلى ومجنون الذى طبع فى إيران وطاشكند وباريس وألمانيا.

٣٠. الكتاب السابع، خرد نامه اسكندرى.

٣١. الديوان الأول.

٣٢. الديوان الثانى.

٣٣. الديوان الثالث.

٣٤. بهارستان والذى طبع فى الهند وإيران وتركيا عدة مرات وفى ألمانيا وإنجلترا.

٣٥. الرسالة الكبيرة المعروفة بمعمّا (اللغز).

٣٦. الرسالة المتوسطة.

٣٧. الرسالة الصغيرة.

٣٨. منظومة أصغر التى طبعت فى هرات.

٣٩. رسالة العروض والتى طبعت فى كلكتة.

٤٠. رساله القافية.

۴۱. رساله الموسيقى.

۴۲. رسالة المنشآت.

۴۳. الفوائد الضيائية فى شرح الكافية والذى طبع فى إيران عدّة مرّات.

۴۴. شرح قسم من مفتاح الغيب الذى لم يطبع.

۴۵. صرف فارسى منظوم ومنثور.

وفى مناسک الحجّ كَتَبَ جامى رسالتين:

۴۶. رسالةصغيرة، وهى المشهورة.

۴۷. ورسالةكبيرة، وقدألّفها على أساس فقه المذاهب الأربعة، وهو فى طريقه إلى مكّة، وفقدت فى عرفات ولهذا السبب ليست معروفة.» (لارى، ۱۳۴۳ش: ۳۹)

النتيجة

عاش جامى فى عصر كان التصوف من أهمّ ظواهره. ومما ساعد على انتشاره واشتداد شوكته هو أن الملوک التيموريين وأمراءهم كانوا من حماته فى منطقة حكمهم، وكان بلاطهم مختلف العلماء والأدباء فجمعوهم على التصوف فقوى بهم وانتشر بين الناس انتشارا سريعا.وجامى الذى لقب بخاتم الشعراء بسبب أسلوبه الخاص فى الشعر قد وظّف قلمه لخدمة التصوّف ونشر تعاليمه فحمل بذلک رايته وبلّغ رسالته.

المصادر والمراجع

آل رسول، سوسن. ۱۳۸۳ش. *عرفان جامى در مجموعه آثارش*. تهران: وزارت فرهنگ وارشاد اسلامى.

براون، إدوارد. ۱۳۵۱ش. *از سعدى تا جامى*. ترجمه على اصغر حكمت. تهران: انتشارات ابن سينا.

جامى، عبدالرحمن. ۱۳۴۱ش. *ديوان كامل*. ويراسته هاشم رضى. تهران: انتشارات پيروز.

جامى، عبدالرحمن. ۱۳۸۳ش. *رساله منشآت نورالدين عبدالرحمن جامى*. مصحح عبدالعلى نور احرارى. تهران: شيخ الإسلام أحمد جام.

حكمت، على اصغر. ۱۳۸۶ش. *جامى (متضمن تحقيقات در تاريخ احوال وآثار منظوم ومنثور خاتم*

الشعراء نورالدين عبد الرحمن جامی). تهران: انتشارات توس.

زرين كوب، عبد الحسين. ١٣٦٣ش. *سيری در شعر فارسی*. تهران: انتشارت نوين.

لاری، رضی الدين عبدالغفور. ١٣٤٣ش. *تكمله حواشی نفحات الأنس (شرح حال مولانا جامی)*. تصحيح بشير هروی. تهران: انتشارات انجمن جامی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثاني ـ صيف ١٣٩٠ش / حزيران ٢٠١١م

التحليل والنقد لشخصية وأدب إلياس فرحات، شاعر العرب في المهجر

دكتر حسن مجيدي*
إنسية سكاكي**

الملخص

انتقل مجموعات كبيرة من الناس للأراضي العربية، ولاسيما لبنان وسوريا، إلى الأمريكتين الشمالية والجنوبية في أواخر القرن التاسع عشر وخلال العشرين، حيث استقرّوا في الأمريكا، وكندا، والبرازيل، والأرجنتين، والمكسيك.

كان هذه الهجرة في كثير من الأحيان نتيجة للتخلص من المشاكل الفكرية، والاجتماعية، والاقتصادية التي كانت قد سيطرت على المجتمع العربي. يتعرّض هذا المقال من بين هؤلاء المهاجرين، لإلياس فرحات، الشاعر اللبناني الذي هاجر إلى البرازيل. يهيمن نفسية شعراء العرب القدماء بصورة واضحة على قوالب أشعار فرحات هيمنة لايمكن لفرحات التخلص منه نظراً لتشابه ظروف معيشته بهمتعكس قصص فرحات الشعرىة مختلف جوانب حياته وتجربته الشخصية على نطاق واسع.

الكلمات الدليلية: لبنان، إلياس فرحات، الهجرة، الأدب القديم، القصص الشعرية.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة تربيت معلم في سبزوار – أستاذ مساعد.
**. خرّيجة جامعة تربيت معلم في سبزوار.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري.
Majidi.dr@gmail.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/٢٧هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٥/١٢هـ. ش

المقدمة

يعتبر إلياس فرحات شاعرا لبنانيّا مهجريّا ولد فی قرية كفر شيما، وتلقّی دروسه الأولی فی دير القرقفة القائم علی رأس رابية تشرف علی تلک القرية، وفی سنّ العاشرة ترک المدرسة وراح يتدرّب علی المهن اليدوية، علّه يجد فيها طريق النجاح فی الحياة. وفی سنة ١٩١٠م هاجر إلی البرازيل، وانضمّ إلی أخويه وديع، وسعيد فی ولاية ميناس، ثمّ انتقل إلی سان باولو وزاول عدّة أعمال من تنضيد للحروف المطبعية، إلی تربية المواشی والدواجن، إلی جباية اشتراكات الصحف، إلی غير ذلک مما لم يحل دون انصرافه، فی أوقات الفراغ، إلی المطالعة والتمكن من قواعد الكتابة والنظم وقد اشترک مع توفيق ضعون فی إصدار مجلة الجديد ثمّ فی تحرير جريدة (المقرعة) التی أنشأها سليم لبكی.

وفی سنة ١٩٢٠م اقترن بجوليا بشارة جبران من بشرّای. وفی سنة ١٩٤٨م فاز بجائزة الشعر من مجمع فؤاد الأول. وقد منحته الحكومة السورية وسام الاستحقاق من الدرجة الأولی. فی سنة ١٩٥٩م قدم سورية بدعوة من حكومتها، وأقام فيها وفی لبنان مدة كانت من أطيب أيامه. ثمّ عاد إلی البرازيل ليلقی فيها ربه سنة ١٩٧٧م. (الفاخوری، ١٣٨٠ش: ٦٥٠)

شخصيته

إلياس فرحات من العصاميين الذين ذلّلوا الصّعاب بعنادهم، وقد عاند الحياة فاقتنص الرزق من بين أنيابها، وتدرج فی العلم وحيداً لايعتمد إلا علی ذكاء فطری عجيب إلی أنّ ملک ناصية اللغة، وتدرج أيضا فی النظم معتمداً علی فطرته الشعرية وأذنه الموسيقية إلی أن أصبح من أربابه. (المصدر نفسه: ٦٥١)

حياته فی البرازيل

وصل إلياس إلی البرازيل فی السابع والعشرين من شهر نوفمبر سنة ١٩١٠م وإنما

أصبح همّه الأول أن ينشر أفكاره وآراءه على الناس بشكل واسع، وهذا ما جعله يميل إلى الاهتمام بالصحافة وإلى العيش في سان باولو، عاصمة العرب في البرازيل، حيث الأدباء، والصحف، والمجلّات، والندوات... وفي هذه المدينه اشترک مع ضعون في إصدار مجلته (الجديد)، وکان باكورة ما نشر له في الجديد موشح (يا جماعة) وهي إلى حبيبة غادرها في الأفق الجميل، ثمّ موشح آخر بعنوان (عجل الذهب) يبين فيه قسوة أهل الفتاة عليها من أجل عريس موسر وصفه بالذئب الكاسر. (بدوان قطامي، ١١١٩م: ٩٣)

لقد شقي فرحات وتعذب كثيراً في سان باولو، ونام ليالي دون عشاء، ومع ذلک لم يكن يرغب في البعد عنها لما فيها من الأدباء والروح الأدبية.

تزوج فرحات، ولكن حياة كفاحه ومشقته لم تتوقف بل زادت وتضاعف العبء، فأخذ يربي الخنازير والحملان ... كل هذا، دون أن ينصرف عن قول الشعر. (فرحات، قال الراوي، لاتا: ٢١– ٢٥)

لم تستقر حياة فرحات في مكان واحد، فهو يملک روحاً لا تعرف الاستقرار أو الهدوء فتراه ينتقل بعد زواجه أيضاً، من مدينة إلى أخرى ومن ولاية إلى ولاية، ومن عمل إلى عمل.

واستمرت حياة فرحات على هذا النحو، معاناة ومشاق من أجل العيش وبشكل خاص قضية فلسطين، حتى يومنا الحاضر.

في سنة ١٩٥٣م طبع له (موسى كريم) صاحب مجلة الشرق في سان باولو ديوان (أحلام الراعي)، ووزّعه على مشتركين مجانا... وهو عبارة عن ست قصائد فيها روح القصة، أو ستة أحلام تدور حوادثها بينه وبين نعاجه وكلبه، فيها الحكم والفلسفة والمثاليات ووجهة نظر في الإنسان وأخلاقه وصفاته. (العودات، لاتا: ٧٢٠)

آثاره الأدبية

١. ديوان فرحات. ٢. الرباعيات أو رباعيات فرحات. ٣. أحلام الراعي. ۴. عودة

الغائب. ۵. فواكه رجعية. ۶. قال الراوی. (القاخوری، ۱۳۸۰ش: ۶۵۱)

اتجاهات إلياس فرحات فی الشعر القديم

مراحله الشعرية

نستطيع أن نتسلسل معه تاريخياً في محاولة لتقسيم شعره الوطنی، والسياسی إلی ثلاث مراحل:

۱. المرحلة الأولی تنتهی بنكبة فلسطين سنة ۱۹۴۸م وذكر فلسطين فيها قليل إلا فی الفترة الأخيرة، وفيها فخر شديد بالعرب وتهديد للغرب.

۲. المرحلة الثانية تنتهی سنة ۱۹۵۶م وتمتاز بالمرارة والألم وفيها التعرض للزعماء العرب وتقريعهم والتركيز علی قضية فلسطين.

۳. المرحلة الثالثة حتی سنة ۱۹۶۳م تاريخ آخر قصيدة وصلت إلينا. ويبدو فيها الشیء الكثير من التفاؤل والأمل.

سنلاحظ أن الشعر السياسی، والوطنی الذی نظمه فرحات بعد النكبة، يختلف إلی حد كبير عما نظم قبلها، إذ أصبح يميل إلی الشدة، والعنف، والخطابة، واللوم.

أما المرحلة الثالثة فهی تمتد ما بين سنة ۱۹۵۶م إلی سنة ۱۹۶۲م، وهذا الأخير تاريخ آخر قصيدة نظمها فرحات ووصلت إلينا... وكل القصائد التی نشرت فيما بين هذين التاريخين نشرت فی ديوان واحد صدر أخيراً سنة ۱۹۶۷م فی مصر تحت عنوان (مطلع الشتاء).

والحقيقة أن هذا الديوان يمتاز بالتفاؤل والأمل، بخلاف شعره الذی نظمه علی أثر النكبة. (بدوان قطامی، ۱۱۱۹م: ۱۳۳- ۱۵۴)

تأثره من الأدب القديم

إنّ حياة فرحات وثقافته لتذكرنی بالشعراء العرب القدماء الذين كانوا ينشأون فی المدن، ثمّ يخرجون إلی البادية لتلقی اللغة وأساليب البلاغة والبيان، مشافهة من السنة

الأعراب. وذلک حتی تستقيم ألسنتهم وتخلص من اللحن، وتقوی أساليبهم، تجزل ألفاظهم شعر الشعراء الذين قضوا فترة من حياتهم في البادية. وقد ساعده في حفظ الشعر الذي كان يقرؤه تلک الذاكرة القوية التي وهبها الله له... وهكذا استطاع أن يتجنب الأخطاء اللغوية والنحوية والعروضية، ويفهم القواعد كلها بالسليقة، معتمداً علی أذنه التي تلقت آلاف الأبيات. (بدوان قطامی، ١١١٩م: ١١٢)

تأثره من المتنبی

أغرم فرحات بالمتنبی وأقبل عليه بشغف، وسلمه زمام نفسه، وجعله رائده وأستاذه وقدوته. وهذا يبدو في كثير من الألفاظ القديمة التي نجدها عنده، وفي ذكر أسماء الأسلحة وأدوات القتال التي نجدها في شعر المتنبی، وخاصة سيفياته، كما يبدو في الحكم والرثاء والمبالغات والتضمينات، وحتی في الأوزان والقوافي... وفرحات لايحاول إنكار ذلک فهو يقر بفضل المتنبی، ليس عليه فقط، بل علی كل شاعر:

له السلطة العليا علی كل شاعر ... فلايدع التجديد بالشعر ناظم

(فرحات، الصيف، ١٩٥۴م: ١۴٢)

كما يعتبره أشعر الشعراء:

يا أبا الطيب يا أشعر من تحت السماء ... يا أمير الأمس واليوم وفخر الشعراء

(فرحات، مطلع الشتاء، ١٩۶٧م: ٩۶)

لايطلب المرء فهماً في الجميع ولا ... يبغی من البدو ما يبغی من الحضر

(فرحات، الرباعيات،١٩٥۴م: ٧۴)

من حكمة المتنبی:

وإذا خفيت علی الغبی فعاذر ... أن لاتراني مقلة عمياء

(المتنبی، ١٨٩٨م: ٩٣)

وقوله أيضاً:

لسنا نجادل عمياً يطلبون علی ... ضوء النهار دليلا والنهار جلی

(فرحات، الصيف، ١٩٥۴م: ٥٨)

من حكمة المتنبى:

وليـــس يصح فى الأفهام شـــىء إذا احتـــاج النهـــار إلـــى دليـــل

(المتنبى، ١٨٩٨م: ٢٦١)

ومن قصائده، (المتنبى)، التى نظمها بمناسبة مرور ألف عام على وفاته، يقول منها:

مجـــرة مجـــد رصعتهـــا المراقـــم لكوكـــب ســـعد أطلعتـــه العظائـــم
تمشـــوا علينا والرضى يستر الردى «كما تتمشـــى فى الصعيد الأراقم»
إذا فتـــروا أذكـــى الحماســـة هاتف «على قدر أهل العزم تأتى العزائم»

(فرحات، الصيف، ١٩٥٤م: ١٤٢)

وقصيدته (سان باولو) التى يقول منها:

أتهجرهـــا وتبخـــل بالســـلام وكنت تزور حتـــى فى المنام
وأنـــزل كل يـــوم دار قـــوم ودارى مـــرة فـــى كل عـــام

(*المصدر نفسه*: ١٧٧)

ففى القصيدتين الأولى والثانية، يظهر أثر المتنبى واضحاً، وخاصة جو قصيدته التى نظها سنة ٣٤٣ق يمدح فيها سيف الدولة، ويذكر بناء ثغر الحدث:

على قدر أهل العزم تأتى العزائم و تأتى على قدر الكرام الكرائم

(المتنبى، ١٨٩٨م: ٢٩٠)

«أما سمة البدواة التى تظهر فى شعره، فهذه أيضاً تعود إلى المتنبى وأثر البادية فيه فقد كان لحياته الأولى فى البادية وبين الأعراب، ومعرفته بأصول اللغة واستعمال الكلمة فى موضعها من كلام العرب، أثر راسخ فى موهبته وطبعه، حتى إن مياسم البادية ما فارقت قصيدة واحدة من قصائده.» (زكى المحاسنى، لاتا: ٤١)

تشابهه وتأثره من المعرّى

هناک شاعر آخر تأثر به فرحات، إلى حد ما، ولكن تأثره بأفكار هذا الشاعر ونهجه أكثر من تأثره بألفاظه وأساليبه. وهذا الشاعر هو أبوالعلاء المعرى... والحقيقة أن هناك

تشابهاً كبيراً بين شخصية المعريّ وصفاته، وبين شخصية فرحات وصفاته، بالإضافة إلى تشابه ظروفهما... ومن الصفات التي نجدها عند المعريّ ونجد مثلها عند فرحات: «الذاكرة الجبارة، قوة التحليل العقلي، الجرأة، الأنفة.» (فروخ، ١٩٦٠م: ٢٧-٢٨)

ولابد أنه تأثر بتلك اللمسات الخفيفة التي مسّ بها المعري أخلاق الناس في زمانه من مثل قوله:

فظُنَّ بسائر الإخوان شرًّا ... ولاتأمن على سر فوادا
فلو خبرتهم الجوزاء خبري ... لما طلعت مخافة أن تكادا
تجنبت الأنام فلا أواخي ... وذدت عن العدو فما أعادي
فأي الناس أجعله صديقاً ... وأي الأرض أسلكه ارتيادا؟
ويظهر لي مودته مقالا ... ويبغضني ضميراً واعتقادا

(المعري، ١٩٦١م: ١٩٧-١٩٨)

كما تأثر إلى حد ما بتشاؤمه نظرته السوداء إلى الحياة، فبرز هذا كله، بتأثير ظروفه وحياته في المهجر، وعلاقاته بالناس بشكل واسع في الرباعيات، ذلك الديوان الذي يعد ثمرة لطموح الشباب أنضجتها مصاعب العيش وقسوة الحياة. (بدوان قطامي، ١١١٩م: ١١٩)

هناك قصيدته التي نظمها سنة١٩٤٤م بمناسبة مرور ألف عام على ميلاد المعري، بعنوان (المعري) تبين لنا اطلاع فرحات على لزوميات المعري وإنتاجه الشعري.

ألا أيها الأعمى البصير الذي رأى ... بفطنته قلب الورى المتقلبا
ولم ير في الأديان إلا حبائلا ... يصيدبها الداعي إليها التكسبا
فيا من رأى في الدين قيداً لعقله ... فأعمل فيه مبرد النقد مغضبا
أفيقوا أفيقوا يا غواة فإنما ... ديانتكم مكر وأحلامكم هبا

(فرحات، الصيف، ١٩٥٤م: ١٨٨)

كما أن أثر المعري ووجهة نظره في البشر، تبدو بشكل واضح عند فرحات في ديوان (أحلام الراعي) الذي صدر سنة ١٩٥٣م كما تبدو آواؤه في الأديان، ورجالها، والفروق

الدينية والمذهبية، وتناول الأمور تناولا عقلياً... في كل شعره ودواوينه الأخرى... لنستمع إلى هذه الأبيات للمعرى من لزومياته، حيث نرى أصداءها أو نراها بشكل موسع فى قصيدة سلام الغاب من ديوان (أحلام الراعى)...

يقول المرعى فى محاورة بين الضأن وابن آدم:

لو حاورتک الضأن قال حصيفها　　　الذئب يظلم وابن آدم أظلم

أظفارک استعلت إلى أظفاره　　　بأسا، وتلك وقت وهذى تقلم

(المعرى، ١٩٦١م، ج٢: ٤٠٩)

ومثل هذا فعل فرحات فى (سلام الغاب) حيث أدار حوارا بينه وبين إحدى نعاجه بعد أن قتل الذئب بمساعدة كلبه... وعلى لسان هذه النعجة جاء بمقارنة بين الإنسان والذئب كمقارنة المعرى، وخرج منها بتفضيل الذئب على الإنسان، لأن الذئب لا يقتل إلا وهو جائع على حين أن الإنسان يقتل جائعاً ومتخماً... يقول على لسان النعجة:

قالت لماذا قتلت جائع　　　لم يبغ منا سوى الطعام؟

ولو رجعنا إلى الطبائع　　　فالوحش خير من الأنام

تتهم الذئاب بالحملان　　　وأنت أضراها وأقسى عملا

الذئب لايسطو إذا لم يجع　　　وأنت تسطو جائعاً ومتخما

(فرحات، أحلام الراعى، ١٩٦٢م: ٥٣-٥٧)

والحقيقة أنه كان للثقافة اللغوية والأدبية القديمة التى عبرّها فرحات، أثر كبير فى شعره من حيث الأوزان والقوافى والصور والعبارات والأساليب والألفاظ، فما رأيناه يخرج- فى أغلب شعره- على الأوزان والقوافى العربية القديمة، كما أن الكثير من صوره تبدو عليها سمات البداوة والبيئة العربية القديمة.

ولا ننسى فى هذا المجال أن الذى ساعد على ذلك عند فرحات، تلك الذاكرة القوية التى كانت تختزن كل ما تقرأ أو تسمع. (بدوان قطامى، ١١١٩م: ١٢٤)

قصصه الشعرية

القصة الشعرية

القصة شكل من أشكال التعبير الأدبى، تتجلى فيها- إلى حدّ كبير- عواطف صاحبها، ونوازعه، وآراؤه، واتجاهاته... وهى تقوم على ثلاثة عناصر- فى الغالب- هى العرض والعقدة والحل، يسلم كل جزء فيها الحوادث إلى الجزاء الذى يليه بشكل طبيعى متسلسل بعيد عن الحشو والاستطراد أو التدخل. (*المصدر نفسه*: ٢٤٦)

الحوادث تسير بشكل طبيعى منطقى، يعتمد اللاحق منها على السابق اعتماداً متناسباً بعيداً عن الافتعال، دون إسهاب أو إيجاز أو حذف. «مهمة القاص تنصر فى نقل القارئ إلى حياة القصة، بحيث يتيح له الاندماج التام فى حوادثها، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذى يحدث بين الشخصيات والحوادث.» (نجم، ١٩٦٣م: ١٠)

أما القصة الشعرية، فهى فن أو نوع من الأنواع الشعرية التى يعدّها بعض النقاد فناً جديداً فى الشعر العربى اقتبسناه عن الغرب، مع أن الدكتور مندوراً ينكر وجود هذا النوع من الشعر عند الغربيين والحقيقة أن القصة الشعرية بمفمومها البسيط، نجدها فى تراثنا الشعرى منذ العصر الجاهلى حتى عصرنا الحاضر... نجده عند امرئ القيس والمنخل اليشكرى والنابغة الذبيانى والحطيئة وعمر بن أبى ربيعة وأبى نواس... وغيرهم أما القصة الشعرية بمفهومها الحديث القائم على ما تقدّم من مفهوم القصة، فهذا فن جديد لانجده إلا عند بعض شعرائنا المحدثين. (بدوان قطامى، ١١١٩م: ٢٤٧)

وإذا كان الشعر تصويراً لما ينعكس على نفس الشاعر من جوانب الحياة، والقصة تصويراً لقطاعات من الحياة نفسها، فإن القصة الشعرية تجمع بين هاتين الصورتين، وتجعلنا نحيا التجربة النفسية الواحدة فى نطاق أوسع وأفق أرحب (مريدن، ١٩٨٤م: ١٠)... وتوسل القصة بالشعر لابدّ أن يجعلها أكثر إيجازاً وأقوى إيماء، وأشد وقعاً، وأعمق أثراً فى النفس.

ولنر، بعد ما تقدم، ما هى أنواع القصة الشعرية عند فرحات، ومدى توفر العناصر الفنية فيها...

في ديوانه الأول المطبوع سنة ١٩٣٢م باسم ديوان فرحات نجد أربع قصص بأسماء: الشهيدان- احتجاج السعادين – الراهبة –كل حر في دولة الظلم جان... وتوخياً للدقة، لا بد لنا من القول إنّها ثلاث أقاصيص وقصة واحدة، الأولى منها أقصوصة وجدانية مأساوية، والثانية رمزية اجتماعية وطنية، والثالثة وجدانية اجتماعية... أما الرابعة فهي القصة، وموضوعها وجداني وطني اجتماعي...

قصة (الشهيدان)

تدور الأقصوصة الأولى (الشهيدان) حول عروسين ناما في ليلة باردة، بعد أن وضعا الفحم المشتعل في غرفة نومهما لكسر حدة البرد، فاصبحا جثتين هامدتين... وقد بدأ الشاعر القصيدة بموعظة حول الموت والحب ثمّ انتقل إلى نقل حوادث أقصوصة، كما جاءت في إحدى الصحف، مبيناً أثر وقع الخبر على عيون المستمعين، ثمّ ختمها ببعض العظات... وهذه المواعظ في أول الأقصوصة وفي خاتمتها تعد حشواً أفقدت الأقصوصة الكثير من فنيتها، وألصقت بها أجزاء لا تمت إليها بصلة...

قصة (احتجاج السعادين)

أما الثانية (احتجاج السعادين) فمضمونها يدور حول نظرية دارون التطورية، ووقع هذه النظرية لدى القرود، الذين ثاروا عند سماعهم لها فاجتمعوا وأرسلوا نائباً عنهم لمقابلة المولى تعالى وتقديم شكوى ضد البشر الذين يحاولون الانتماء لهم، مبدين رفضهم لتلك المحاولة... وقد استطاع ذلك النائب أن يقابل الله تعالى، فساق بين يديه خطبة طويلة عن أعمال البشر السيئة وعلاقاتهم الخسيسة وصفاتهم المنحطة... وهذه الخطبة المسهبة لم تخدم هدف القصة العام، بل أضعفت روحها الفنية، ولكن الشاعر جاء بها تعبيراً عن نفسه ومرارته من البشر وأخلاقهم، وتألمه من أبناء قومه الذين أنهكتهم الفروق الطائفية والمذهبية، وساقتهم المطامع والأهواء على حساب كرامتهم وعزتهم وعلى حساب الوطن وكرامته، كقوله (على لسان ذلك النائب واصفاً القرود

إياها بالبشر).

لاتعرف الدين فی غیر الإخاء ولا تجنی علی الخلق باسم الله والدین
لا للبطـارق تعنـو فی سیاسـتها ولاتجـوع لإشـباع المطاریـن
ولاتمـزق أوطانـاً مقدسـة بغضـاً لأحمـد أو حبّـا لمـارون
ولا تبیـع مـن الأغـراب موطنها کلا ولـو غمروهـا بالنیاشـین

(فرحات، دیوان، ١٩٣٢م: ٩٥)

وینهی تلک الأقصوصة بأن الله تعالی قد طلب من نائب القرود أن یکف عن کشف معایب البشر، مبیناً له أنه قد قطع علاقته بهم جمیعاً... وطبعاً لایخفی أن هذا التخلی لکثرة ما عند البشر من مساویء وخسة.

قصة الراهبة

وأما الثالثة (الراهبة) فتدور حول فکرة الرهبنة التی تتخذها بعض الفتیات فراراً من مشکلة تکون- فی الغالب- مشکلة عاطفیة... وموضوع الأقصوصة یدور حول فتاه جمیلة من عائلة ثریة منعمة، هجرها حبیبها، فلجأت إلی الدیر تداوی جراح الحب ولبست مسوح الراهبات ناذرة نفسها لله... وفی أحد الأیام استیقظت مع الصباح وأخذت تجمع من حدیقة الدیر ضمة من الزهر... وفی خلال ذلک لفتت نظرها زهرة جمیلة فی أعلی الجدار، تعز علی من یرید جناها، فأخذت تسائلها عن سبب بعدها وعیشها فی عزلة، وتستحسن لها العیش فی جوار الأزاهیر... وعندما عادت تلک الراهبه إلی مأواها فی اللیل، ونضّت ثیابها، بدت لها کنوز الجمال المختفی تحت ثیاب الرهبنة، فإذا بها تستعید تلک العبارة التی خاطبت بها الزهرة المنفردة داعیة إیاها إلی الدخول فی المجتمع. (بدوان قطامی، ١١١٩م: ٢٤٩)

وأنـت تعیشـین فـی عزلـة فلا فی السـماء ولا فـی الثری
لمـن خلـق الله هـذا الجمـال ومـن یتنشّـق هـذا الشـذی

(فرحات، دیوان،١٩٣٢ م: ١٣٧؛ ودیوان الربیع: ١٧٩)

وحول شخصیة (الراهبة) التی تقف حیاتها علی خدمة البشر، لدینا ثلاث قصائد

يعبر كل منها عن شعور الشاعر بالتعاطف مع هذه المخلوقة، شعوراً لا يستهدف إصلاح المجتمع- على غرار ما رأينا فی القصائد السالفة- ولكنه مجرد شعور عاطفی رومانسی، يستطلع الشاعر من خلاله ما تنطوِی عليه نفسيتها من أحاسيس، فللشاعر (إلياس فرحات) قصيدة (الراهبة) التی أطلت من الدير فی ضحی يوم مشرق، وقد بدت علی وجهها علائم اليأس، إنها فتاة يخلب حسنها الألباب، وإن علا وجهها شحوب ظاهر، مع أنها ماتزال فی ربيع الحياة وشرخ الشباب. واخترق الشاعر حجب الغيب ليعرف علة وجودها فی هذا الدير، فتراءی له أن وراءها حبيباً غدر بها وهجرها، فلم تجد دواء لصدمتها هذه سوی أن تهب نفسها لربها، وتقف حياتها علی التبتل والرهبنة.

ولما طلعت شمس النهار، خرجت من الدير لتجمع ضمة من الزهر تهديها لفادی الوری، وبينما كانت تسير علی مهلها تلتقط زهرة من هنا، ووردە من هناک، رأت زهرة نبتت فی أعلی الجدار، فأعجبها شكلها ولونها، وزاد فی قيمتها أنها تعز علی من يريد اقتطافها، فحرک منظرها وجدانها فقالت لها بحنان:

لمــن خلــق الله هــذا الجمال   ومــن يتنشــق هــذا الشــذا؟

ثمّ غامت الدنيا فی عينيها فقفلت عائدة إلی غرفتها، وقد حرک قلبها لهيب الذكريات، وحينما نضت ثوبها عنها لتنام، تبين من حسنها ماكان خافياً، وسمعت هاتفاً صامتاً هو رجع الصدی يقول لها:

وأنــت تعيشــين فــی عزلــة   فلا فی الســماء ولا فــی الثری
لمــن خلــق الله هــذا الجمــال   ومــن يتنشــق هــذا الشــذا؟

الصفة الأولی التی فی هذه القصة، هی اعتماد الشاعر علی التحليل الدقيق لنفسية هذه الراهبة، فقد أفرغ مشاعرها علی الزهرة فی رومانسية عميقة، فشاركتها الطبيعة فی أحاسيسها، لما يوجد من التشابه بينها وبين الزهرة من حيث الجمال، والرفعة، والامتناع علی من يريد اقتطافها، وهذا كله أشاع فی القصة لمحات رومانسية أصيلة.

وميزة أخری نذكرها لهذه القصة، هی أن الشاعر تمكن من الربط بين حال الراهبة فی الحقل، وحالها حينما عادت إلی خدرها، ونضت ثوبها للنوم، وساعد علی هذا الربط

إنهاء القصة بالبيتين الأولين من مناجاتها للزهرة. وليس فى القصة حدث ضخم يستحق الالتفات، ولكن عناية الشاعر بدت واضحة بالتصوير لاسيما لتلك الراهبة وملامحها العامة، ونفسيتها التى تنطوى على روح ثائرة مكتومة، مما جعل القصة بجملتها شائقة ممتعة. أما الراهبة الثانية فللشاعر ندرة حداد وابراهيم العريض. (مريدن، ١٩٨٤م: ٣٠٤-٣٠٥)

والحقيقة أن هذه الأقصوصة عند فرحات تعد من أروع قصصه فنيّاً، إذ تخلو من روح الخطابة والمواعظ المباشرة وتدخّل الشاعر والإسهاب المخل... إلخ من تلك العيوب التى نجدها فى قصصه الاخرى... كما تمتاز بتصوير الصراع النفسى تصويراً بديعاً عن طريق علاقه رمزية، وعن طريق إيماءات سريعة عميقة التأثير... وبالاضافة إلى هذا يتجلّى فيها الأسلوب الشعرى الجميل وروعة الأخيلة والصور التى منحت القصة بعداً فنياً رائعاً وأثراً قويا آسراً. (بدوان قطامى، ١١١٩م: ٢٤٩)

قصة (كل حر فى دولة الظلم جان)

أما الرابعة فهى قصة (كل حر فى دولة الظلم جان) وهذه تقوم على موضوعين يسيران معاً، وهما: موضوع عاطفى وموضوع وطنى... والموضوع العاطفى يمثل الجانب الأكبر من القصة.

تدور حوادث هذه القصة بين شاب وفتاة يعيشان فى لبنان. تحابا منذ طفولتهما، وكبرا وكبر الحب معهما، ولكن الحائل بينهما كان اختلاف الدين، إذ هو مسيحى وهى مسلمة... وبعد أن يتحدث الشاعر بإفاضة عن آلام ذلك الصبى وتولّهه، ثمّ يتحدث عن الطبيعة وجمالها، غامزاً الأديان، كما يتحدث عن نفسه وآرائه... وفى هذا شىء من التدخل المخلّ والمضعف لروح القصة وتسلسل الأحداث.

بعد ذلك يخرج إلى الحديث عن عدوان المستعمر على سورية، وقتل والد الفتاة فى السجن لأنه لم يرض عن الظلم، واضطرار الفتاة وأمها إلى السفر إلى دمشق... ثمّ ينتقل إلى الحديث عن المآسى التى أنزلها المستعمر فى سورية، وعن الثورة وزيد وسلطان

الأطرش ووقائع الدروز مع فرنسا، معرجاً على الدين، داعياً الصبى إلى السير إلى دمشق، للقاء محبوبته... وبعد شهر يلتقى المحب بمحبوبته فى إحدى ضواحى دمشق، ولكن ثلة من الجنود السودانيين تحيط بهما طامعة بالفتاة... وتدور معركة بين الصبى والجنود، يقتل فيها بعض الجنود، كما يقتل العاشقان... وهنا يعرض الشاعر بالفرنسيين وأكاذيبهم وادعاءاتهم.

يتحسر الشاعر، بعد ذلک، على حال هذين العاشقين مبدياً تعاطفه معهما، ويُنهى القصيدة التى وصل عدد أبياتها إلى ٢٢٢ بيتاً، عن حال قومه العرب مع الدين الذى سلطوه على كل شيء، مهاجاً الدين، داعياً إلى الحب مبيناً أثره فى النفوس والأعمال والسلوک.

والحقيقة أن بعض الوقائق الغرامية فى هذه القصة، إنّما هى نقل عما حدث مع الشاعر نفسه، وخاصة ذلک الجزء الذى ساقه على لسان الصبى متحدثاً عن حبه الأول وتعلقه بتلک المحبوبة، ملقياً التبعة على روايات جورجى زيدان التى كانا يقرآنها معاً، حيث يقول:

علمتنى الغرام حرفاً فحرفاً ... كتب زيدان آه من زيدان

كنت أتلو رواية عن فتاة ... من بنات الملوک من غسان

...لست انسى قولى لها حين كان الـ ... حب والشوق يجريان لسانى

إن تكونى هنداً وفاء وحباً ... كنت حسادک المحب العانى

(فرحات، ديوان، ١٩٣٢م: ٢١٨؛ وديوان الربيع: ٢٦٦)

وقد تعرضنا لذلک فى حديثنا على حياة فرحات. وهذا الامر قد فات عزيزه مريدن عند دراستها لهذه القصة فتحيرت بشأنه ومما قالته: «أتراه يريد أن ينوه بروايات زيدان أم يريد أن يضفى على هذه العاطفية لوناً خياليا خالصاً.» (مريدن، ١٩٨٤م: ٣٧٧)

لو حاولنا أن نخضع هذه القصيدة للمفهوم الفنى للقصة، لوجدنا أنها تخرج على ذلک المفهوم فى أغلب جوانبها... فمع أن عنوان القصة سياسى، إلا أن محورها الأول عاطفى، كما أن فيها شيئاً كثيراً من القسر والتدخل والإيضاح والوعظ والخطابة والحكم وفقدان

التسلسل المنطقى والاعتساف فى ربط الأحداث... أى بالاختصار، لقد اتخذ الشاعر من الموضوع العاطفى الصغير وسيلة لِبَثّ آرائه وإفراغ نوازعه وأهوائه، وإلقاء مواعظه وحكمه والتعريض بالمستعمر ورجال الدين والأديان والرسل، مهتماً بهدف القصة العام دون الاهتمام بتفصيلاتها وربط الأحداث وتسلسلها المنطقى... وهذا ما أضعف بناءها الفنى وأفقدها الخيط القصصى، بل أفقدها الهدف الرئيسى الذى تهدف إليه القصة عامة، وهو اندماج القارى فى أحداثها...

كما لايخفى الأسلوب التقريرى فيها، وخلوها من الأخيلة والصور الجميلة، وبناؤها على وزن البحر الخفيف ذى النغم الهادى القريب من النثر... وكل هذا كاد يحول القصيده عنده إلى نظم، بل هى نظم فى كثير من المواضع. (بدوان قطامى، ١١١٩م: ٢٥١)

قصصه القصيرة

بالإضافة إلى القصائد المتقدمة، نجد أيضاً ستّ قصائد أخرى على شكل قصص قصيرة أو أقاصيص فى ديوانه أحلام الراعى... وهى قصائد رمزية على شكل أحلام عاش فيها الشاعر مع نعاجه، وشياهه، وكلبه الغضروف. وهذه القصائد فى مجموعها – ما عدا الأولى– تدور حول الهجاء الاجتماعى والتعريض بأبناء البشر وتفضيل الكلاب والحيوانات عليهم... أما الأولى فتدور حول الخمر والحب وأثرهما فى النفوس، كما تدور حول الشباب وضرورة انتهاز تلك الفترة والتمتع بها... وهناك قصيده أخرى فيها ـ بالإضافة إلى الهجاء الاجتماعى ـ فكرة أخرى وهى فكرة العدل الإلهى، ومحاولة الثورة والتمرد على ما قبلت به المخلوقات من تسلط القوى على الضعيف، والصراع بين فكرتين حول خالق هذا الكون، أهوالله أم هى الطبيعة؟... وهذه القصيدة هى القصيدة الخامسة فى الديون وهى بعنوان؟ (إشارة استفهام).

هذه القصيدة – عامة– تبدو فيها الروح القصصية بوضوح، ولكن ما يضعف هذه الروح، هى الإطالة المُمِلّة فى بعض المواضع، والخطابة والعظات فى مواضع أخرى، وسوق أشياء لا صلة لها بموضوع القصة فى مواضع ثالثة... كما نجد فيها – أيضاً–

الحوار الطرايف الذى يضفى عليها شيئاً من المتعة، والحركة الخفيفة التى تمنحها كثيراً من الحيوية. (بدوان قطامى، ١١١٩م: ٢٥١-٢٥٢)

النتيجة

كان إلياس فرحات شديد المعارضة، عالى الهمة، كثير الجلد على الدرس والتحصيل، فعكف على المطالعة والاقتباس وأخذ يتمرن على نظم الشعر متدرجا من العامى إلى الفصيح، دون أن يتعلم الصرف والنحو والعروض، ولكنه كان يستعين بأرباب العلم ويعرض عليهم شعره فيصححون له الأخطاء اللغوية. وكما كان العناد أبرز صفاته فعاند الشعر حتى امتلكه وعاند الحياة والرزق رغم أنه كان يهرب منه. مميزات الياس فرحات الأدبية والشخصية بالايجاز، هى:

التأمل فى الأدب الكلاسيكى، والمبادرة فى خلق قوة التعبير الأدبى، والنظر فى أعمال الشعراء، وعدم الانتباه إلى القواعد المشتركة والشعبية فى الأدب العربى، الهروب من بعض قواعد العروض، والانتباه إلى المعنى والابتكار فى الشعر العربى فى خلق مركبات جديدة، استقلال الفكر، استعمال العواطف البشرية فى الشعر، العناية بالحياة الاجتماعية والسياسية للعرب، الاحاطة بالعلوم القرآنية والأحاديث، العناية للعادات التقليدية فى الحياة العربية، الاهتمام بالوحدة الموضوعية فى القصيدة، فكرة حكيمة ونبيلة.

المصادر والمراجع

بدوان قطامى، سمير. ١١١٩م. *إلياس فرحات شاعر العرب فى المهجر*. القاهرة: دار المعارف بمصر.

العودات، يعقوب. ١٩٥٦م. *الناطقون بالضّاد فى الأمريكا الجنوبية*. المجلّد الأول. بيروت: دار ريحانى.

الفاخورى، حنا. ١٣٨٠م. *تاريخ ادبيات عربى*. مشهد: نشر توس.

فرحات، إلياس.

- *أحلام الراعى*. ١٩٦٢م. الطبعة الثانية. بيروت: دار الملايين.
- *ديوان فرحات*. ١٩٣٢م. سان باولو.

- *الصيف*. ١٩٥٤م. البرازيل.
- *الرباعيات*. ١٩٥٤م. البرازيل.
- *قال الراوى*. ١٩٦٥م. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد.
- *مطلع الشتاء*. ١٩٦٧م. القاهرة: مكتبة القاهرة.

فرّوخ، عمر. ١٩٦٠م. *أبوالعلاء المعرى الشاعر الحكيم* بيروت: دار المشرق.

المتنبى، أبوالطيب. ١٨٩٨م. *ديوان*. مصر: طبعة هندية.

مريدن، عزيزة. ١٩٨٤م. *القصة الشعرية فى العصر الحديث*. دمشق: دار الفكر.

المعرى، أبوالعلاء. ١٩٦١م. *اللزوميات*. الجزء الثانى. بيروت: دار صادر.

نجم، محمد يوسف. ١٩٦٣م. *فن القصة*. بيروت: دار الثقافة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثانی ـ صیف ١٣٩٠ش / حزیران ٢٠١١م

دراسة نقدية فی مبنی خمريات أبی نواس

يوسف هادی پور نهزمی*

الملخص

تطلق الخمريات علی الأشعار التی تتناول عالم الشراب، بدءا بالخمرة وأوصافها، مرورا بأوانيها وأشكالها، ورجوعا إلی مواطنها وكرومها ووصفا لمجالسها وما تضمّه من سقاة وندمان وغناء ولهو وطرب، وتتبّعا لتأثيرها فی النفس، ودبيبها فی مفاصل الجسد، وما يحصل منها من نشوة، وخيلاء، وما يجری فی مجالسها من طرائف ولطائف، وطقوس وشعائر، وغير ذلک ممّا جعل القصائد الخمرية أو الأبيات التی تضمّها قصائد الشعر العربی فی هذا الموضوع، تحتل مكانة بارزة، وتكاد أن تكون نوعا مستقلا بذاته. لما تتميّز به من خصوصية الوصف، والسّياق القصصی أحيانا، ومن أبعاد سياسيّة واجتماعيّة فی بعض الأحايين، وأبعاد فكرية، وتأملية ذات منحنی فلسفی ظاهر فی أحيان أخری. ولاشکّ فی أنّ أبانواس هو رائد الشعر الخمری أبدا. علی أنّه اتّخذ الخمرة مدخلا إلی عالم السياسة، والسعادة، والجمال، والمعرفة، ومخرجا وحيدا من سجن المجتمع وسجن أعرافه، و تقاليده، ومأزق الوجود. بسبب هذه الأهمية البالغة نعالج خمرياته من الناحية الشكلية حتّی تتبين الوجوه المتميزة فی شكل خمرياته كمقدّمة لدراسة مضمون خمرياته فی مقال آخر.

الكلمات الدليلية: أبونواس، رائد الشعر الخمرِی، الخمريات، مجالس الخمر.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية ـ أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی.
Hadi1339@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٣/٢٦هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٥/١٤هـ. ش

المقدّمة

لايمتاز أبونواس بالمدح ولا بالهجاء ولا بغير هذه الفنون، بل إنّه يمتاز بشعره الخمرى، واقترن ذكره بالخمرة وبقى اسمه ملازما لها حتّى يومنا هذا. قيل: إنّه شاعر الخمر، وقيل: إنّه مؤسس مدرسة الخمر، واعتبره الكثيرون زعيما بلا منازع للخمريات فى الأدب العربى. ولا شكّ فى صحّة جميع هذه السمات، ولكنّ السؤال هنا: كيف ظّل زعيما للخمريات مع أنّه لم يكن أوّل من ابتكر هذا الفنّ فى تاريخ الشعر الخمرى؟ بل سبقه إليه أكثر من شاعر فى العصر الجاهلى وفى العصر الإسلامى وفى عصره بالذّات. ونافسه فيه كثير من معاصريه وسبقه إليه كثيرون. إذا توغّلنا فى الموضوع، نجد أكثر من عاملٍ قد جعل من أبى نواس، شاعر الخمر بلا منازع فى الأدب العربى، وزعيم القدماء والمحدثين منها أنّه:

بلغت الخمرة عنده مرتبة كبيرة من التعظيم والتقديس، على حسب الظاهر، بحيث أنّه استطاع أن يخلق منها عالما شعريا يجسّد من خلاله طاقته الروحية والإبداعيّة والفكرية، بحيث قد بيّنت خمرته عمق نظرته إلى الحياة، والوجود، والإنسانية. فيخلق بواسطتها عالما جديدا متفرّدا بأفكاره وآرائه وبإمكاننا أن نسمّيه عالما نواسيّا. فخمرته خمرة يمتزج فيها الإحساس بالفكر والروح، وتذوب فيها النفس شوقا إلى الخلاص من المصائب والآلام. ففيها صفات كلّ ما هو جميل ونقّى، تحنّ إلى الصور والأسرار، وتتكلّم بالإيحاءات. فهى محرم الأسرار.ثم إنّه جعلها مرآة، يرى من خلالها تحوّلات مجتمعه وتحوّلات العالم وجماله، كأنّها كأس الملك جمشيد الأسطورى. كما جعلها وسيلة لثورته وتمردّه على الأعراف الاجتماعية، والسنن الشعرية. وأكثر من ذلك كانت وسيلة لتعامله مع الناس والتعايش بينهم، وفى تلك الحال كانت وسيلة لمحاربة القبح مع الإكثار فى ذكر القبح. وكانت تعويضا يستبدل به كلّ مايكره بكلّ ما يحبّ، وتعويضا عن الحرمان فى ظلّ خلافة وخليفة يدّعى بأنه خليفة إسلامية وينشر الصدق والصفا، مع أنه ناشر الكذب والرّياء. فلا شك فى أنه زعيم الشعر الخمرى، على أنّه اتّخذ الخمرة – هذه الفاكهة المحرمة – مدخلا إلى عالم المعرفة وعالم السياسة وعالم السعادة والجمال،

ومخرجا وحيدا من سجن المجتمع وسجن أعرافه وتقاليده وقيوده ومن مأزق الوجود.

إنّه اتّخذ هذه الوسيلة المألوفة عند الناس، رمزا لتجسيد ما هو ضدّه. يتكلّم عن لسان وسيلة محرّمة ولكن، شائعة ومتداولة، لتبيين ما هو أخلاق، كما يقول طه حسين: «كان أبونواس إذن في هذا الشعر المخالف للأخلاق وأصول الفضيلة، محبّا للأخلاق وأصول الفضيلة. كان يؤثّر الصدقَ وينكر الكذب.» (حسين، ١٩٧٦م، ج٢: ٢٦٤)

هذا هو بعض الخصائص لخمريات أبي نواس، الخصائص الّتي جعلته زعيما بلا منازع للشعر الخمري. وإن كنّا لا نشكّ في أنَّ أبانواس قد شرب الخمرة ولكنّنا نشكّ كثيرا فيما قيل عن مجونه وميله إلى التفحّش والتهتّك ونرفض بعد كلّ ما عرفناه عن أبي نواس من ممّيزات أن يكون ماجنا بالفعل، أو عربيدا أو متهتّكا، كما يشهد أبونواس بقوله: «والله ما فتحتُ سراويلي لحرامٍ قطُّ.» (ابن عساكر، ١٣٣٢ش، ج٤: ٢٦٤) وكما يقول عند الإجابة للجمّاز الذي يدعوه إلى التوبة: «يا أبا عبدالله ما أشركت بالله طرفة عين قطُّ.» (ابن منظور، ١٩٩٥م: ٣٠٢) ونحن نرى بأنّ لشعره مظهرين: مظهرا ظاهريا وعلنيا يُساير ويرضي مجتمعه، ولا بدّ له أن يتّخده لتعايشه مع الناس. ومظهرا باطنيا، يجسّد فكر أبي نواس وآفاقه الروحيّة والنفسيّه والسيّاسية والاجتماعية. والمظهر الأوّل – برأينا – كان ستارا لحفظ المظهر الثاني وفي الحقيقة اتخذ التقيّة بشكل يخصّه ويخصّ القرن الثاني للهجرة.

ولكلٍّ إنسان ملتزم بالقيم الاجتماعية والإنسانية، طريق خاص يتّخذه عند الشدائد أمام سلطة الجور وسلطان جائر. ولكّل شاعر ملتزم، أسلوب خاص في التعبير عمّا يعتقده ويختلج في ضميره.

فليس شاعرا ملتزما من لايعرف زمانه، ولايفهم حوائج مجتمعه ولايدرك خصائص الدولة الّتي في ظلّها يعيش، وليس الشاعر الملتزم ذا ذكاوة إن لايتخذ وسيلة مألوفة عند الناس ومناسبة للعصر والمجتمع، رمزا لتبيين ما يريده ويتنّماه. وهذا هو أبونواس، له استطاعة خاصة، وقدرة فنية خلاقة، استعملها بأحسن وجه من الوجوه المألوفة.

خمرياته من حيث الشكل

علمنا بأنّ الشعر الخمرى ليس من الموضوعات الجديدة، وقد عرف فى الشعر الجاهلى وفى صدر الإسلام وفى العصر الأموى وأوائل العصر العباسى. ولكنّه ما كان فنّا مستقلّا، بل الشعراء كانوا يقصدون به إلى غرض أصلى وهو الفخر ومدح المحاسن والأخلاق الكريمة. ثم إنّ الألفاظ والمعانى كانت متكررّة إلى حد كبير. فلسنا فى هذا المقال نعالج المعانى المتداولة عند الشعراء قبل أبى نواس فى هذا الفن.

وأمّا الذى سنتناول فى هذا المقال فهو الشعر الخمرى من حيث الشكل من الجاهلية إلى قبيل عهد أبى نواس للتعرّف على موارد الخلاف فى شكل خمريات أبى نواس وما أتى بجديد فى هذا الفن من ناحية الألفاظ والصور والتشبيهات الجديدة بالنسبة للشّعراء قبله، دون النظر إلى الأغراض والمعانى الجديدة التى سنعالجها فى مقال آخر.

وأمّا الشعراء الجاهليّون عندما وصفوا الخمرة فأجادوا فيها بعض الإجادة، ولم يكن وصفهم عميقا وكانوا يقنعون بالظواهر، يصفون أقداحها وأباريقها ومكان شرائها وصفا مجملا ويصفون طعمها عند مزجها بالماء وما تُثير من نشوة، غير مبالغين فى هذا الوصف ولا مسرفين فى البحث عن الدقائق. كما وصفها عمرو بن كلثوم فى معلّقته التى استهلّها بنسيب خمرى بدلا من النسيب الطللى، خلافا لأسلوب الشعراء قبله و معاصريه حيث يقول:

ألا هُبّــى بصحنــک فاصبحينا   ولاتُبقــى خمــور الأندرينــا
مشعشــعةً كأنّ الحُــصَّ فيهــا   إذا مــا المــاءُ خالطَها ســخينا

(البستانى، ١٩٦٠م، ج١: ١٢٩)

إنّه يذكر الصحن – وهو القدح الكبير– ويشير إلى الشرب فى الصباح، ويذكر قرية مشهورة فى جنوبى حلب وهى «الأندرين» وخمرها مشهور. يشبه لون الخمرة عند مزجها بالماء الساخن بلون الحُصّ، وهو نبت له زهر أحمر إلى الصفرة، يشبه الزعفران.

وللبيد بن ربيعة أبيات يكتفى بأن يصف الخمرة بصفائها ويصف خابيتها بلون أغبر وجونة، حيث يقول:

أغلى السـباءَ بـكلِّ أدكنَ عاتقٍ أو جونةٍ قُدِحتْ و فضَّ ختامُها
بصبـوح صافية وجـذب كرينة بمؤثـرٍ تأتالـه إبهامُهـا

(المصدر نفسه: ١١٠)

أدكن بمعنى أغبر اللون وهو صفة للزُّق المحذوف. والجونة بمعنى السوداء وهى صفة للخابية المحذوفة. وهو أيضا يشير إلى شرب الخمرة فى الصباح مبكّرا قبل أن تُصبح الدجاج، وفى وصفه شىء إضافى بالنسبة لعمرو بن كلثوم وهو حضور امرأة تضرب على الكِران وهو نوع من العيدان، فلبيد يجسّد لنا مجلسا فيه خمرة صافية و امرأة عازفة وما يلازمها.

فى حين نرى عدى بن زيد العبادى يصف الخمرة أجمل وأوسع وأروع بالنسبة للآخرين لأسباب، ومنها: أنّه كان نصرانيا عارفا بمجالس الخمرة وآدابها. ثم إنّه نشأ فى «الحيرة»، بالقرب من إيران، ودرس العربية والفارسية، فاتّصل بهرمز الرابع – أحد ملوك فارس– وتأثّر بالحضارة الفارسية، وهى على أوجها فى عهد كسرى أنوشروان.

فلهذا نرى فى أبياته – على جاهليتها وبداوتها – رقة الحضارة إذ يقول:

وَدَعوا بالصبـوح يوماً، فجاءت قينـةٌ فـى يمينهـا إبريـقُ
قدّمتْه علـى عُقار كعين الديک صَفّـى سُـلافَها الـراووقُ
مُـرّة قبـل مزجهـا، فـإذا ما مُزجتْ لـذَّ طعمَها مَـن يذوقُ
وطفـا فوقهـا فقاقيُـع كاليـا قـوتِ حمـرٌ يُثيرُهـا التصفيقُ
ثـم كانَ المـزاجُ ماءَ سـحابٍ لا صـدى آجـن و لا مطروقُ

(المصدر نفسه: ٢٦١-٢٦٢)

وهو أيضا يشير إلى شرب الخمرة فى الصّباح، ولكن شربه يختلف من شرب الآخرين، على أنّه مدعوّ فى مجلس من مجالس الشراب، فلم يشرب على يده، بل شربها على يد مغنّية فى يمينها إبريق حافلة بالخمرة. قدّمت المغنية إليه خمرة لونها كلون عين الديک، وهو نوع من النبت، وقد نقّحتها بالمصفاة قبل الشرب. يشير إلى مزجها بالماء ولذّتها، و لكنّنا نرى فى وصفها شيئا إضافيا، وهو وصف الفقاقيع التى تتشكّل عند مزجها بالماء،

ويشبّهها بالياقوت في حمرتها. ويذكر بأنّ المزاج كان ماء صافيا وهو ماء سحاب ولاماء آجن ولامطروق.فنرى في وصفه تعابير جديدة وألفاظا جيدة بالنسبة للآخرين لأسباب ذكرناها.

وأمّا الأعشى، فعنده للخمرة منزلة خاصة وله في وصفها يد طولى، وهو لا يكفي بوصف الخمرة بلسانه، بل يظهر لنا أثرها في النفس ويتكلّم عن لسان شارب الخمرة ويجسّد لنا حركاته وسكناته عند وصف الخمرة.انظروا إلى هذه الأبيات:

وقد غدوتُ إلى الحانوت يتبعني | شاوٍ، مِشَلٌّ، شَلولٌ، شُلشُل، شَوِلُ
نازعتُهم قُضَبَ الريحان، متكئا | وقهــوة مُــزّة، راووقهــا خَضِلُ
لايســتفيقون منها، و هي راهنة | إلاّ بـ«هاتِ»وإن عَلّوا وإن نَهلوا
يسعى بها ذو زجاجاتٍ له نطف | مقلِّصٌ أســفَلَ السربالِ، مُعتَملُ
ومستجيب لصوت الصنج تسمعه | إذا ترجّــع فيــه القينــة الفُصُلُ

(المصدر نفسه: ۲۲۸-۲۲۹)

يشير إلى ذهابه إلى الحانوت صباحا باكرا ويشرح لنا القضايا الّتي حدثت هناك. الألفاظ المستعملة تدلّ على أنّه سكران وهي كثرة الشينات في الشطر الثاني من البيت الأوّل. إنّه يصف لنا أحدى مجالس الشرب، يشربون من إناء دائم الرّطب من أثر الخمرة وهم في حالة السكر. لايستفيقون من هذه الحالة إلاّ بقولهم للساقي «هاتِ». يسعى بها غلام مقرّط في يده زجاجات وله سربال قصير يزيد على جهده في الخدمة، وفي المجلس قينة تضرب العود، وصوت العود مستجيب لصوت الصنج يضربها شخص آخر. فالأعشى يصف لنا مجلسا من مجالس الخمر ويصوّر لنا حالاتهم الخاصة عند شربها بدقة تامة بحيث لم يأت بها شاعر جاهلي آخر.وفي مكان آخر يقول:

وَصهبــاءَ طــافَ يهوديُّها | وأبرزَهــا وعليهــا خُتُــم
وقابلهــا الريحُ فــي دنِّها | وصلّى على دنِّها وارتشم

(المصدر نفسه: ۲۳۵-۲۳۶)

سُمّيت الخمرة بصهباء، نظرا إلى لونها وهو الأشقر الضارب إلى الحمرة وعليها ختم. فما كان الدنُّ مفتوحا و هذا يدلُّ على أصالة الخمرة. وأيضا له وصف جميل لم يُسمع

من أحد الشعراء قبله، وهو وصف لحظة تهب الريح على الدّن وتبردها، ويشبه الصوت الحاصل عند الالتقاء بالدّن، بصوت الراهب الذى يصلّى ويقوم بالدّعاء.

كان الأعشى ذا ثقافة واسعة.إنّه قطع العراق إلى بلاد الفارس ومدح ملوكها وأدرك الإسلام. وعلى هذا نراه قد تأثّر بالقرآن الكريم فى اللّفظ والتّعبير، كما جاء فى القرآن الكريم: ﴿يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ مَخْتُومٍ﴾ (المطفّفين: ٢٥) وهذا التأثر مشهود فى استعمال فعل «صلّى» و«ارتشم» وهو ذكر الدعاء. وهكذا من كلمة «خُتُم». وله قصيدة أخرى فى مدح أياس بن قبيصة الطائى ومطلعها:

وَشمولٍ تحســبُ العينُ، إذا صُفِّقَــتْ، وُردَتَها نــورَ الذُبَح

(البستانى، ١٩٦٠م، ج١: ٢٤٤)

يسمّى الشاعر الخمرة شمولا وهى الخمرة التى هبّت عليها الريح الشمالية وأبردتْها، ويشبه لونها بنور الذُبَح، وهى نبتة حمراء. ويشير إلى رائحتها ويذكر إناء الخمرة وينعتها بجونة جارية، وهى إناءة حافلة بالخمرة من مدينة الحيرة، ويصف الإبريق والقدح ويشير إلى كثرة الخمرة حيث إذا صبّ الماء عليها أزبدت وذهبت إضافاتها. ثم يصف مجلس الخمر وما فيه من مغنٍ وآلات الطرب والشّرب، ويذكر الشباب كأنهّم مصابيح فى الدجى ويصف أحوالهم فى حالة السكر حيث لايستطيعون القيام ويجرّونهم الآخرون.

وخلاصة القول إنّ الأعشى من أحسن الوصّافين للخمرة ويفوق على سائر الشعراء الجاهليين جميعا.

وأما خمريات حسّان بن ثابت من حيث الشكل، فيختلف من خمريات الآخرين، إذ إنّه من المخضرمين ومتأثّر بالقرآن الكريم وهو شاعر النبى(ص). وعندما يصف الخمرة يذكرها بصفات ذُكرت فى القرآن الكريم. نذكر بعض الأبيات له على سبيل المثال:

يَســقُونَ مَن وَرَدَ البريصَ، عليهم بَــردَى يُصفَّقُ بِالرحيق السَّلسَــلِ

يُســقَونَ درياقَ الرّحيق، ولم تكن تُدعــى وَلائِدُهم لِنَقــفِ الحنظلِ

بيض الوجــوه، كريمة أحســابُهُم شــمُّ الأنــوفِ من الطّــراز الأولِ

(البستانى، ١٩٦٠ م، ج٢: ٢٥)

كما جاء في القرآن الكريم: ﴿يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ مَخْتُوم﴾ (المطفّفين: ٢٥) أو كما ورد: ﴿وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنجَبِيلاً عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلاً﴾ (الإنسان: ١٧-١٨) وإنّه قدأتى بوصف جديد في وصف الخمرة وشبّهَ طعمها بطعم الفلفل حيث يقول:

ولقد شربتُ الخَمر مِن حانوته   صهبـاءَ صافيةً كطعـمِ الفلفلِ

وثم يكررّ وصف الأعشى ويقول:

يسـعى عليَّ بكأسـها متنّطِفٌ   فيعِلّنـي منهـا، ولو لَـم أنهلِ

والمتنطفّ غلام ذو قرطة. وبعد ذلک له بيت مشهور وعذب وهو:

إنّ الّتـي ناوَلتَنـي فرددتُهـا   قُتِلتْ ـ قُتِلتَ ـ فَهاتها لم تُقتل

(البستاني، ١٩٦٠ م، ج٢: ٢٥)

وهذا تعبير رائع وجديد يلائم الذوق الأدبي وهكذا فيه شيء من الحكم الشرعي وطريق لتحليل الخمر، ذكرناها آنفا وبعد ذلک يصف حركة الخمرة في قعر الزّجاجه ويشبهها بحركة الراكب على الناقة عند السير، وهي كحركة الرقاصة عند الرقص و هذا أيضا وصف جديد، ولم يأتِ به شاعر قبله.

وله قصيدة أخرى في الخمر يبدأها بنسيب طللي كما يبدأ الشاعر الجاهلي ولكنّه فيه فرق كبير، إذ لها نسيب سلبي ولا إيجابي ومطلعها:

ما هاجَ حسّانَ رسومُ المُقام   ومظعـنُ الحّيِ ومبنى الخيام

والنؤيُ قـد هـدَّم أعضادَهُ   تقـادُمُ العهـدِ بـوادي تِهام

آثار الحضارة في هذه الأبيات واضحة إذ إنّ حسّان حضري بالنسبة للشعراء قبله. فهو يمدح الأحياء ويميل إلى الحياة ولا يميل إلى ذكر ما مضى. ثم ينتقل إلى مدح الخمرة والأماكن المشهورة لشِرائها ويصف مجلسا من مجالس الخمرة ويشير إلى مفعولها في النفس و له فيه تعبير جديد إذ يقول:

تـدبُّ في الجسـم دبيبـا كما   دبَّ دَبَـيً وسـطَ رَقـاقٍ هَيام

(المصدر نفسه: ٣٢-٣٣)

وفعل «دبّ» يدلّ على تأثير الخمرة فى الجسم بصورة تدريجيّة ويشبهها بحركة الدبى، وهو موجود أصغر من النمل، فى وسط الرمل.

نكتفى بهذا المقدار من شكل الخمريات عند حسّان بن ثابت قائلا بمقدار قليل من التقدّم عنده فى وصف الخمر وذكر مجالسها من حيث الشكل دون المعنى وننتقل إلى العصر الأموى ونذكر زعيم الشعر الخمرى فى تلك الفترة وهو الأخطل، الشاعر النصرانى الذى لقّب بشاعر بنى أمية بالحق. وله قصائد كثيرة فى الخمرة ومجالسها، ومنها قصيدة يشبه فيها أوانى الخمرة الكبيرة برجالٍ من السودان دون أن يتسربلوا دلالة على عظمة الإناء وامتلائها بالخمرة مع الإشارة إلى لونها الأسود حيث يقول:

أناخوا، فجّروا شـــاصيات كأنّها　　　رجالٌ من السودان لم يتسربلوا

ثم يستعمل كلمة «عقار» ويشير إلى ضوئها وتبركّها، على أنّه نصرانّى وعندهم للخمرة قداسة، إذ يقول:

تُمّرُ بها الأيدى سنيحاًوبارحاً　　　وتوضع باللّهمَّ حــيّ وِتُحمَلُ

وبعد ذلك يشير إلى ارتياح الشارب وطيب الخمرة ويكررّ الوصف الذى أتى به حسّان ويقول:

تدبُّ دبيباً فــى العظام كأنّه　　　دبيب نمــالٍ فى نقــا َيتهيّلُ

فقلتُ: اقتلوها عنكُم بمزاجها　　　فأطيبُ بها مقتولةَ حينَ تُقتلُ

(المصدر نفسه: ٩٢)

إلاّ أنّه يرجّح المقتولة من الخمرة، وهى الممزوجة بالماء، فى حين يرجّحها حسّان غير مقتولة ويطلب الصرف منها. وهذا شىء عجيب على أنّ حسّان رجل مسلم وشرب الخمر حرام فى دينه، وهو يطلب الصرف منها والأخطل رجل نصرانى ولا مانع له فى شربها وهو يطلب المقتولة منها الّتى تأثيرها فى الجسم أقلّ بسبب امتزاجها بالماء.وفى مكان آخر يأتى بوصف جديد وجميل ويشبه لون الخمرة بالكوكب المرّيخ لحمرتها حيث يقول:

فجــاءَ بهــا، كأنّها فــى إنائه　　　بها الكوكب المرّيخ تصفو وتُزبدُ

(المصدر نفسه: ٩٣)

فما رأينا شيئاً جديداً عند الأخطل فى هذا الفّن إلاّ بعض التعابير الّتى تدلُّ على تقديس الخمرة عنده وهذه القداسة تعود إلى دينه. كما نرى خلفية هذه القداسة فى بعض الأديان و سنشير إليها وتأثيرها عند الإتيان بتعابير جديدة ومعانى رمزية عند أبى نواس.

وأمّا أوّل من بدأ بتغيير فى شكل الخمريات فهو الوليد بن يزيد وبعض شعراء الكوفة فى أوائل القرن الثانى للهجرة. و هذا أمر طبيعى أن يظهر هذا اللون الجديد من الشعر الخمرى فى الكوفة لوجودها فى وسط الأديرة النصرانية، وقد نهج هؤلاء الشعراء الكوفيّون نهجا جديدا فى شعرهم عامّة وفى الخمريات خاصّة فى شكله وأسلوبه ومعانيه الّذى يميل إلى الخفّة وسهولة اللفظ والعبارة ومسايرة المعانى لروح الحضارة والمدنية. على سبيل المثال نذكر أبياتا لهذا النهج من شعر الوليد بن يزيد، الخليفة الأموى الشاعر:

إصدع نجيَّ الهموم بالطرّب — وانعم على الدهر بابنة العنبِ
واستقبل العيش فى غضارته — لاتقــفُ منــه آثــارُ معتقبِ
مــن قهــوةٍ زانهــا تقادُمُهــا — فهى عجوزٌ تعلو على الحقبِ
أشهى إلى الشرّب يومَ جلوتها — مــن الفتاة الكريمة النســبِ

(المصدر نفسه: ٢٣٣)

إلى آخر الأبيات فيها تعابير جديدة عن الخمرة: ابنة العنب، قهوة، عجوز وما إلى ذلك. والآن لايهّمنا المعانى الموجودة فيها، ولكن الشىء الذى يهمنا فى هذا الفصل هو الشكل والبحور الخفيفة الّتى اتّخذها الوليد فى شعره الخمرى. انظروا إلى هذه الأبيات:

أدِر الــكأسَ يمينــاً — لاتُدرهــا ليســارِ
اســق ِهــذا ثــمّ هذا — صاحب العَود النُضارِ
مــن كُميــتِ عتّقوها — منــذُ دَهرِ فــى جرارِ
ختموهــا بالأفاويــ — ــه وكافــورٍ وقــارِ
فلقــد أيقنــتُ أنــى — غيــر مبعــوث لنــارِ

(حسين : ١٩٧٦م، ج٢: ٨٠)

على هذا نعتقد بأنّ شعر الخمر قد تلّونَ بلون الحضارة الجديدة فى الكوفة إلى آخر عهد الأمويين وأوّل عصرالعباسييّن واستمدَّ بعض معانيه من تراث الفرس، أو النصارى. فتنوّع الشعراء للخمر وصفاته، فقالوا فى تقديره وذكر مكانته، وشبّهوه بعروس غالية المهر، ووصفوا رائحته وما يوضع حوله أو جنب كؤوسه من مختلف لأفاويه والطيب وأنواع الرّياحين، وقالوا فى ذكر تعتيقه و قدمه و وصف رائحته و فعله فى النفوس و حالات السكرى والنشاوى ممّن دارت برؤوسهم، وما قد يحدثه المزج به من فقاقيع وما يشعشع من ألوانه فى الكوؤس ووصف الكؤوس والأباريق وما إلى ذلك.

الخمرة عند أبى نواس وسيلة للفخر، يبذل فيها الدرّ والياقوت ويفتخر بشربها وبإتلاف المال فيها، ليدلّ على جوده وكرمه كما يفتخر الشاعر الجاهلى:

إنى بذلـــتُ لها لمّا بصرتُ بها ــ صاعاً من الدُّر والياقوت ما ثُقِبا
يا قهوة حُرّمت إلاّ على رَجُلٍ ــ أثرى فأتلفَ فيهاالمالَ والنشبا

(نجيب عطوى، ١٩٨٦م: ٥٢ – ٥٣)

ولو يخلو من معنى جديد ولكنّه من ناحية الألفاظ رائعة جدا.وخمرته مشرقه منيرة دائما، تضيء أينما وجدت فى البيت أو الحانة:

ترى حيثُ ما كانت من البيت مشرقا ــ وما لـــم تكن فيه مِـــن البيت مغربا
يـــدور بهـــا ســـاقٍ أغـــن تـــرى له ــ على مُســـتدار الأذن صُدغا معقربا

(المصدر بنفسه: ٤٤ – ٤٥)

وهى بأضوائها وتلألؤها شمس:

قامـــت بإبريقهـــا والليـــل معتكـــر ــ فَلاحَ من وجهها فـــى البيت لألاءُ
فأرســـلتْ من فـــم الإبريق صافية ــ كأنّمـــا أخذُهـــا بالعيـــن إغفـــاءُ
جفّـــت عن الماء حتـــى ما يلائمها ــ لطافـــةً وجفا عـــن شـــكلها الماءُ
فلو مزجـــتَ بهـــا نـــوراً لمازَجَها ــ حتّـــى تولّـــدَ أنـــوارٌ وأضـــواءُ

(المصدر نفسه: ١٠)

وهى كالورد وكعين الديك حمراء، وحين تختلط بالماء تفورُ، وتبدو فقاقيعها فوقها بيضاء كالحُبب أو حبّات الدُّر:

وقهــوة كجنــيِّ الــورد خالصة   قدأذهب العتقُ فيها الذامَ والرنقا

(المصدر نفسه: ٢٨٤)

وفى مكان آخر يشبه وثبة الفقاقيع بحركة الجراد فى ظلّ المروج:

واشرب سُلافاًكعين الديک صافيةً   من كفَّ ســاقية كالرّيــم حوراءِ

تنــزو فواقعها منهــا إذا مُزِجت   نــزوَ الجنادب فى مــرجٍ و أفياءِ

(المصدر نفسه: ١۴)

ويفتنّ فى تصوير كؤوسها وأباريقها صورا فنية جميلة أبدع خلقها وتكوينها، ويقول فى إبريقها وهو على صورة ظبى مشرف من مكان عال:

كأنَّ إبريقنــا ظبى على شــرفٍ   قد مدَّ منه لخوف القانص العنقا

(المصدر نفسه: ٢٨۴)

وأحيانا هى كالكراكى تمدُّ برقابها الطويلة ورؤوسها الدقيقة:

لدينــا أباريــقُ كأنَّ رقابَهــا   رقابُ كراكىٍّ قد نظرنَ إلى صقرِ

(المصدر نفسه: ١٨٨)

ويجمع الصورتين معا فى واحدة فيقول:

فى أباريــقَ من لُجَينٍ حســانٍ   كظبــاءٍ ســكنَّ عــرضَ القفارِ

أو كراكٍ ذُعِرنَ من صوتِ صقرٍ   مفزعــاتٍ شــواخص الأبصارِ

(المصدر نفسه: ٢٠۶)

وتصبّ الخمر فى الأباريق وفى الكؤوس، وهى بيضاء زجاجية أو من نحاس مصّور عليه صورة الأكاسرة أو صور الحيوان:

والكوبُ يضحک كالغزال مسبّحا   عنــد الركــوع بلثغــة الفافــاءِ

وكأنَّ أقــداح الزجاج إذا جرت   وســطَ الظلام، كواكــبُ الجوزاءِ

(المصدر نفسه: ٢٩)

وفي مكان آخر يقول:

فحـــلَّ بزالُهـــا في قعـــرِ كأسٍ مُحفّـــرة الجوانـــب والقَـــرارِ
مصوّرةٍ بصورة جند كســـرى وكســـرى في قرار الطّرجهارِ
وجلُّ الجندِ تحت ركاب كسرى بأعمـــدة، و أقبيـــةِ قِصـــارِ

(نجيب عطوي، ١٩٨٦م: ١٧٠)

ويعرض هذه الصورة في شكل آخر ويقول:

تُدارُ علينا الراحُ في عسجدية حبتها بألـــونِ التصاوير فارسُ
قرارتها كســـرى، وفي جنباتها مَهَا تدَّريها بالقســـيِّ الفوارسُ

(المصدر نفسه: ٢٥٠)

ويصف زوراته للحانات في قُطْرَبُل أو غيرها من أماكن اللّهو والشراب في ضواحي بغداد. تكون زورته غالبا بالليل والناس نيام. إنّه يدبّ وحده أو مع بعض أصحابه، فيطرق باب صاحب الحانة، وهو نصراني حينا ويهوديا أحيانا، فيجيبهم هو أو تجيبهم ابنته ويتوجس من الطارقين أوّل الأمر، ثم لايلبث أن يطمئن إليهم لأنّه يعرف فيهم زبائنهم الّذين اعتادوه، واعتادوا أن يقدّموا المال في سبيل الخمر ولايبخلون، فيجود لهم بأحسنه كما يقول:

وفتيـــةٍ كنجـــوم الليـــلِ أوجُهُهُم مِـــن كلِّ أغيـــدَ لِلغمّـــاء فـــرّاجِ
أنضـــاءِ كأسٍ إذا مـــا اللّيل جنَّهُمُ ســـاقَتْهم نحوَهـــا ســـوقا بإزعاج
طرقتُ صاحبَ حانوتٍ بهم سحرا واللّيل مُنسَـــدل الظلماء كالسّاجِ
لمّا قرعـــتُ عليه البـــابَ أوجَلَه وقالَ بينَ مُســـرَّ الخوف والرّاجي

(المصدر نفسه: ٨٥)

وفي مكان آخر يقول:

يـــا رُبَّ منـــزل خمّـــار أطفـــتُ به واللّيـــلُ حُلّتُـــه كالقـــار ســـوداءُ
فقـــام ذو وفـــرةٍ من بطـــن مضجعه يميـــل من ســـكره و العينُ وَســـناءُ
فقال: «من أنت» في رفقٍ فقلت له: «بعض الكِرام» وَلي في النعتِ أسماء

قلتُ: «إنّــى نحوتُ الخمرَ أخطبها» قــال: «الدراهَم»هــل لِلمهــر إبطاءُ
لمّــا تبيّــن أنّــى غيــرُ ذى بُخَــلِ وليــسَ لــى شُــغُلٌ عنهــا و أبطاءُ
أتــى بهــا قهــوة كالمســكِ صافيةً كدمعــةٍ منحتْهــا الخــدَّ مرهــاءُ

(المصدر نفسه: ٢٣-٢٢)

أو فى قصيدة أخرى يقول:

وخمّــارةٍ لِلّهــو فيهــا بقيّــةٌ إليهــا ثلاثــا نحــو حانتهــا ســرنا
ولِلّيــل جلبــابٌ علينــا وحولَنــا فمــا إن ترى إنســاً لَديــه ولا جنّا
يُســايرُنا، إلاّ ســماءً نجومُهــا مُعلقّــة فيهــا، إلــى حيــثُ وجّهنا
إلــى أن طرقنــا بابَهــا بعــدَ هجعةٍ فقالتْ:مــن الطُّــرّاق؟ قُلنا لهــا: إنّا
شــبابٌ تعارفنــا ببابــكِ لــم نكن نَــروحُ بما رُحنــا إليــكَ فأدلَجنا
فــإن لــم تُجيبينــا تبــدّدَ شــملُنا وإن تجَمعينــا بالــوداد تواصلنــا
فقالــتْ لنا: أهــلاً وســهلاً ومرحبا بفتيــانِ صــدقٍ مــا أرى بينَهم أفنا
فقلــتُ لهــا: كيــلاً حســابا مقوّما دواريــقُ خمرٍ مــا نقصــنَ ومازِدنا
فجاءت بها كالشّمس يحكى شعاعُها شُــعاعَ الثُّريّا فى زُجاجٍ لها حُســنا

(المصدر نفسه: ٣٨٠-٣٧٩)

ونكتفى بهذه النماذج فى شكل خمرياته ومن يرغب فيها أكثر، بإمكانه أن ينظر إلى قصائد أخرى له حتى يجِد مجالس الخمر وآدابها. (المصدر نفسه: ١١٣ و١٢٨ و١٦٤ و١٦٩) إنّه يصوّر السّاقية أو الساقى ولباسه وزينته. تتشكّل هذه المجالس غالبا فى وسط الرياض أو تحت ظلام الكروم. قد اشتهرت قُطرُبلُّ والكرخُ وطيزناباذ وأماكن أخرى بشراء الخمر كما يذكرها فى أبياته:

قُطرُبلٌّ مربعى ولى بقُرى الكَرخِ مصيــفٌ وأمّــى العنــبُ
تُرضِعُنــى دُرَّهــا وتلحفنــى بظلِّهــا، والهجيــرُ يلتهــبُ

(المصدر نفسه: ٣٥)

أو يقول:

ومجلس خمّارٍ إلى جنب حانةٍ — بقطر بُلَّ بيــن الجَنانِ الحدائق
تجــاهَ ميادينِ علــى جَنباتها — رياضٌ غَدَّتْ محفوفةَ بالشقائق

(المصدر نفسه : ٢٧٥-٢٧٤)

ويقول في مكان آخر:

فــإنَّ جنــان الكــرخ مونقــة — لم تلتقفها يدٌ لِلحرب عســراءُ

(المصدر نفسه: ٢٢)

وهو يمزج بين جمال الربيع وجلوته في إبانة ونشوة. فقال في وصف الورود والرّياحين:

لا تخشَــعنَّ لِطــارقِ الحدثــانِ — وادفــع همومكَ بالشّــراب القاني
أوَ ما تَرى أيدي السحائب رَقَّشَتْ — حُلَــلَ الثَــرى ببدائــع الريحــانِ
من سوســنِ غضٍّ القِطاف، وخُزَّمِ — وبنفسَــجِ، و شــقائق النُعمــانِ

(المصدر نفسه: ٤١٥)

ويصوّر الساقي في هذه البساتين ويقول:

ونحنُ بيــن بســاتين فتنَفحُنا — ريحَ البنفسَــج لا نشَر الخُزاماء
يسعى بها خنِثٌ في خُلقِه دَمث — يستأثرُ العينَ في مستدرج الرائي
مقرّطٌ وافــرُ الأرادف، ذوغُنُج — كأنَّ فــي راحتيه وســمَ حِنّاء
قد كسَّرَ الشَعَر واواتِ، ونضَّدَهُ — فوق الجبين، وردَّ الصُدغَ بالفاء
عيناه تقســم داءً في مجاهرها — وربّمــا نفعتْ مــن صولة الدّاء

(المصدر نفسه: ٢٥)

وفي وصف الساقية يقول:

وذات وجــهٍ كان البدرُ حلَّ به — يهــدى لــک الــوردُ
مطموحة الشعر في قمص مزرّدةٍ — العــدوُ والتُّفّــاح خداهــا
فلــو يراهــا غــلامٌ يلمحهــا — في زيّ ذي ذكر سيّما وسيماها

(المصدر نفسه: ٤٢٠)

أو:

واشرب سلافاً كعين الديك، صافيةً　　　من كــفّ ســاقية كالّريــم، حوراء

(المصدر نفسه: ١٤)

والخمرة عنده عذراء تزفّ إليها ومهرها غالٍ وهى كريمة، لايخطبها إلاّ الكرام:

يا خاطــبَ القهوة الصهبــاء يمهرها　　　بالرّطــل يأخُــذُ منهــا مِــلأهُ ذهبــا

قصّــرتُ بالرّاح فاخدر عن تســمعها　　　فيحلــفُ الكــرمُ أن لايحمــل العنبا

قالت: «فمن خاطبى هذا؟» فقلتُ: أنا　　　قالت: فبعلى؟ قلتُ:«الماءُ إن عَذُبا»

(المصدر نفسه: ٥٢)

أو:

وقلتُ: إنى نحوتُ الخمرَ أخطبُها: ...»　　　قــال: «الدراهَم! هــل للمَهر إبطاءُ»

(المصدر نفسه: ٢٢)

وحين يشرِب الخمر من الكأس يحسّ بأنه يقبّل حبيبته التى يزهر وجهها كالنجم أو البدر:

فجوّزهــا عنّــى عُقارا تــرى لَها　　　إلى الشّــرف الأعلى شعاعا مُطَنّبا

إذا عبّ فيها شــارب القوم خلتَهُ　　　يقبّــل فــى داجٍ من الليــل كوكبا

(المصدر نفسه: ٤٤)

ولم يقف عند هذا الحدّ. بل رأى فى الخمرة شيئا كبيراً من الإجلال، يبلغ ذروة التقديس أحيانا حيث يقول:

أثــنِ علــى الخمــر بآلائها　　　وســمّها أحســن أســمائها

لاتجعــل المــاء لهــا قاهرا　　　ولا تُســلّطها علــى مائهــا

والخمرُ قد يشــربها معشــر　　　ليســوا، إذا عُــدّوا، بأكفائها

(المصدر نفسه: ١٢)

فالخمرة عنده كلّ شى، يصفها بنعوت مختلفة ويعّبر عنها بأشكال متنوعة. فهذه الخمرة، خمرة جديدة فى الشكل وفى المعنى. نكتفى بهذا المقدار من دراسة خمرياته

من حيث الشكل وسنعالجعها في مقال آخر من حيث المضمون.

النتيجة

يتّضح لنا بعد معالجة خمريات أبي نواس من الناحية الشكليّة، بأنّه في بدايات أمره استخدم الخمرة وسيلة للفخر يفتخر بشربها ويتلف المال فيها ليدلّ على جوده وكرمه كما يفتخر الشاعر الجاهلي. ولكنّها من ناحية الألفاظ رائعة جدا بحيث لايمكن مقارنتها بخمريات الشعراء الجاهليين. خمرته مشرقة منيرة وتضيء أينما وجدت في البيت أو الحانوت. وهي بأضوائها و تلألؤها كالشمس وهي كالورد وكعين الديک حمراء وحين تختلط بالماء تفور وتبدو فقاقيعها فوقها بيضاء كحبأت الدرّ. إنّه يشبه الفقاقيع في وثبتها بحركة الجراد في ظلّ المروج. وفي تصوير الكوؤس والأ باريق يخلق صورا فنية جميلة يشبهها بظباء مشرفة من مكان عال وأحياناً هي كالكراكي لها رقاب طويلة ورؤوس دقيقة. ويصف الأماكن الّتي تباع فيها الخمر و يشرح كيفية ذهابه إليها وحده أومع أصدقائه ويطرق باب صاحب الحانة وهو نصرانيّ حينا ويهوديا حينا آخر، يجيبهم أوتجيبم إبنته ويتوجّس من الطارقين في أول الأمر ثم يطمئنّ بأنهم من الزبائن ويسرفون أموالهم في سبيل الخمرة. إنه يصوّر مجالس الخمر بأحسن صورة. يصور الساقية ولباسها وزينتها وحركاتها وجمالها وأجزائها الجسدية وحالاتها الروحية وكيفية نظرتها إلى الحاضرين. تتشكل المجالس عادة في وسط الرياض أو تحت ظلام الكروم. يمزج جمال الأزهار والرياحين بجمال الساقية في البساتين. وحين يشرب الخمر من الكأس يحسّ بأنه يقبّل حبيبته التي يزهر وجهها كالنجم أو البدر. والخمرة عندها عذراء تزفّ إليها ومهرها غال وهي كريمة لايخطبها إلّا الكرام.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن عساكر. ١٣٣٢ش. *التاريخ الكبير*. لاط. الشام: مطبعة الروضة.

ابن منظور، محمد بن مكرم. ١٩٩٥م. *أخبار أبي نواس*. الطبعة الثانية. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

البستاني، فؤاد إفرام. ١٩٦٠م. *المجاني الحديثة*. الطبعة الثانية. بيروت: الطبعة الكاثوليكية.

حسين، طه. ١٩٧٦م. *حديث الأربعاء*. الطبعة الثانية عشرة. القاهرة: دار المعارف.

نجيب عطوى، على. ١٩٨٦م. *خمريات أبي نواس*. الطبعة الأولى. بيروت: دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر.